رابطة الأدباء في الكويت
سلسلة كتاب الرابطة
(٦)

الشعر والقومية
أربعة أصوات من الخليج والجزيرة

الدكتور محمد حسن عبدالله

الغلاف: محمد شمس الدين

سلسلة كتب تصدر عن رابطة الأدباء
في الكويت يشرف عليها الدكتور:
مرسل فالح العجمي

الشعر والقومية
أربعة أصوات من الخليج والجزيرة

د.محمد حسن عبد الله

الطبعة الأولى 2000 م

مقدمات



- ١ -

هذه الدراسة الأدبية تدخل بك إلى عالم أربعة من شعراء النهضة العربية ، في الخليج والجزيرة العربية ، ما بين الكويت ، وقطر ، وعمان ، واليمن ، وقد تعاصروا وتواصلوا بالشعر في عصر كان فيه الشعر رسالة ، وقضية ، وأمانة ، وريادة لحياة الوطن وأفقا لأحلامه ، وهذه أهم ركائز التوحد أو الاقتراب فيما بينهم ، أما الملامح الخاصة ، حيث يتوحد الشاعر فلا يشبه إلا نفسه ، فإنها ماثلة في صياغة تجارب بعينها ، كما أنها ماثلة في ازدهار منحى صياغي أو انفعالي لا نجده بتمامه عند غيره . تحضرني في هذه المقدمة الأولى عبارات الناقد الفرنسي «**سانت بوف**» الذي عاش على الأعراف بين عصر الرومانسية وبزوغ الواقعية إذ أسند مقياس نجاح الناقد الأدبي بمقدار نفوذه في «**شخصية**» الكاتب الذي ينقده ، «**فإذا فهمت الشاعر في هذه اللحظة التي تضافرت فيها عبقريته وثقافته وكل ظروفه الأخرى ، فجعلَته ينتج كتابه القيم ، وإذا حللت هذه البؤرة التي فيها يتجمع كل شيء في نفسه ، وإذا وجدت مفتاح هذه الحلقة الغامضة التي تربط وجوده الثاني المشع المتألق الجليل ، بوجوده الأول الغامض المنزوي المتوارى الذي قد يريد الشاعر محو ذكراه ، آنذاك يمكن أن يقال إنك نفذت في جوانب شاعرك وإنك على علم به**» .

إن هذه العبارة النافذة المقدِّسة لخصوصية الشعر وتجربة الشاعر لم تستبعد الظروف الموضوعية (الخارجية) الضاغطة على التجربة أو الموجهة لها ، وقد يكون من الإنصاف أن نرى فيها توازنا طيبا بين مطالب الخصوصية ، بكل ما تعني من تركيز على النص ، وتلمس الإطار الموسع للحياة التي وهبتنا الشاعر نفسه ، قبل أن تهبه القصيدة . من ثم يمكن أن نلحظ في صياغة الناقد الفرنسي ربطا مدروسا متوازنا بين مرجعية الحياة العامة وانعكاسها على الشاعر ، ومرجعية فن الشعر في ذاته ، وقد استدعى هذا الربط أن نتوقف عند كافة خصائص النشاط الشعري ومكونات القصيدة ، لكل واحد من هؤلاء الشعراء .

- ٢ -

أما هؤلاء الأربعة الشعراء فهم :

١ ـ خالد الفرج (خالد بن محمد الفرج) : ولد عام ١٨٩٨م .
٢ ـ محمد محمود الزبيري : ولد عام ١٩١٠م .
٣ ـ عبدالرحمن بن قاسم المعاودة : ولد عام ١٩١١م .
٤ ـ عبدالله بن علي الخليلي : ولد عام ١٩٢٢م[١] .

إن الوشائج التي تربط بين أربعتهم يقوم فيها الزمان والمكان وطبيعة النظام الاجتماعي والثقافة السائدة بأهم ما يغرى بالاهتمام بها ، فقد ولدوا في أوائل القرن العشرين (مع أستثناء محدود) وشهد الثلث الثاني من هذا القرن العشرين أوج نشاطهم الشعري ، وهم جميعا ينتسبون إلى الجزيرة العربية ، يعيشون ـ تلك الفترة على الأقل ـ في مجتمعات ذات طبيعة قبلية وثقافة سلفية تقليدية ، وكان لهذين الأمرين أثر واضح في توجيه شعرهم انصياعا أو تمردا ، وبصرف النظر ـ مؤقتا ـ عن أوجه الاتفاق والافتراق ودوافع كل منهم ، وهذا هو محور اهتمامنا ، فإن هؤلاء الشعراء الأربعة لهم مكانة فائقة بين أدباء أقطارهم ، وعلى المستوى الخليجي عامة ، وقد أدى هذا التقدير الخاص ـ أحيانا ـ إلى مبالغة تصل حد الجموح في إصدار الأحكام ، وإسباغ الأدوار[٢] . ونستطيع أن نجد مؤشرا لهذه النزعة في إطلاق الألقاب ، فخالد الفرج شاعر الخليج ، والزبيري شاعر الوطنية ، وشاعر الثورة ، والمعاودة شاعر الشباب ، وشاعر البحرين ، والخليلي أمير البيان بقطر عمان ، ولا نستطيع أن نلوم الذين أطلقوا هذه الألقاب ، فإنهم مسبوقون بأمير الشعراء ، وشاعر النيل ، وشاعر القطرين ، بل إن أحمد رامي ظل يلقب بشاعر الشباب إلى أن رحل وقد تجاوز السبعين ، ومثله الأخطل الصغير الذي لم يكتف بهذا وإنما دعى باسم ديوانه الأول : شاعر الهوى والشباب ، فلعلها طبيعة فترة من الزمن ، ولعل لها بعض الفائدة ؛ أنها تنبهنا إلى مكانة

الشــاعـر في مرحلــتـه ، بصرف النــظر عن دقــة التصور ، أو اختلاف الحكم في زمن آخر .

- ٣ -

إن إبداع هؤلاء الشعراء هو المصدر الأول لهذه الدراسة بالضرورة ، وهذا المبدأ المنهجي يتطلب استحضار «**كل**» ما كتبوا ، ولكن هذا الحصر الشامل لم يتيسر في كل الأحوال . فخالد سعود الزيد الذي نشر ديوان خالد الفرج بجزئيه (الكويت ١٩٨٩) يشير إلى ملحمة «أحسن القصص» التي صدرت قبل خمسين عاما من التاريخ المذكور آنفا ، وأعادت دولة قطر طباعتها ، ويذكر أيضا أنه استثنى من النشر هزليات الفرج ومداعباته ، وإخوانياته (انظر ص ١٨) زاعما أن الفرج كان يرفض نشرها لو أنه كان حيا ! ! ولم تأذن لنا الظروف أن نقرأ هذه الملحمة ، فضلا عن المداعبات والهزليات التي لا نشك في أنها تضيف إلى فن الشعر عند خالد الفرج ، لأننا نعتقد ، وكما سنرى ، أن موهبته الحقيقية ماثلة في هذه المداعبات والهزليات التي قلل الزيد من شأنها ، مهملا قيمتها التصويرية ، بصرف النظر عن مجافاتها لبعض الاعتبارات .

ولا يختلف الأمر بالنسبة للزبيري ، بل لعله أشد اضطرابا ، فباستثناء كتاباته وكتيباته السياسية التي لا تدخل مباشرة في نطاق ما نهتم به ، نعرف أنه صدر له : «**مأساة واق الواق**» ١٩٦٠ ، وديوان «**صلاة في الجحيم**» ١٩٦١ ، وديوان «**ثورة الشعر**» ١٩٦٣ ، وهنا نذكر أمرين : أننا لم نتمكن من الاطلاع على ديوان «صلاة في الجحيم» مع بذل المحاولات ، فلم يصلنا منه إلا ما حملته صفحات مراجع وسيطة عن الشاعر ، وهي غالبا قطع صغيرة ، وليست قصائد . الأمر الثاني ، وهو لا يقل أهمية عن افتقاد ديوان كامل ، أن الشاعر الزبيري كان يتدخل بإعادة صياغة قصائده ، أو بعض قصائده ، بالحذف والإضافة والتعديل ، لتناسب ظروفا متغيرة ، كما فقدت ذاكرته أبياتا من قصائد لم يسجلها في حينها . لقد أشار إلى بعض هذا ، وأشار باحثون آخرون في شعره إلى بعض

آخر[٣] . أما المعاودة فقد أغفل عامدا ـ فيما كتب عن فنه بمعجم البابطين ـ ديوانين صدرا له بعد ارتحاله عن البحرين إلى قطر ، وهما : «**دوحة البلابل**» و«**القطريات**» ، ولعله ـ أخريات حياته ـ لم يعد راضيا عن لقب «**شاعر القصر**» الذي اكتسبه في قطر ، بعد لقب «**شاعر الشعب**» الذي نشأ عليه في البحرين[٤] ، ومهما تكن دوافع الشاعر في «**تجهيل**» هذين الديوانين ، فإن لهما دلالات متوقعة ، فعلى افتراض أن مديح حكام قطر هو الغرض السائد ، فإن ديوانيه الآخرين يضمان مدائح في حكام البحرين ، والمقابلة في هذا المجال يمكن أن تعطي مؤشرا دقيقا على مقدرة الشاعر على التصرف في المعاني ، مع وحدة الأرومة ، وتقارب الديار ، واختلاف الجفوة والتقريب ، ولكننا لم تتح لنا قراءة «**دوحة البلابل**» و«**القطريات**» ، وفضلا عن هذا فإن المعاودة كتب عددا من «**التمثيليات**» التي دأب على إعدادها ليقوم تلاميذ مدرسته بتأديتها ، وهي تمثيليات شعرية ، وربما لو شئنا الدقة لقلنا إنها «**نظمية**» في مستوى تلاميذ المرحلة الثانوية ـ في أحسن الأحوال ـ وجمهور بسيط الثقافة ليس له بالفن المسرحي عهد ، ولكن السبق الزمني ـ مهما كان المستوى الفني متواضعا ـ لا يفقد أهميته بالتقادم ، أو تجاوز المستوى ، لأنه لولا أن السابق نبّه ومهّد ، ما استطاع اللاحق أن يدرك ويجيد ، وهذه طبيعة التجربة الإنسانية[٥] . وبهذا الجهد المبكر يأخذ الشاعر المعاودة مكانه رائدا من رواد المسرح البحريني ، وهو المسرح السابق في الخليج[٦] ، وليس من شك في أن قراءة هذه المسرحيات المفقودة ـ مهما تكن قدرة التشكيل الفني ـ كان باستطاعتها أن تضيف إلى تصورنا لفن المعاودة في صنع القصيدة ، وقد اتخذ إبراهيم عبدالله غلوم الاتجاه العكسي إذ تلمس عناصر درامية في بعض قصائد المناسبات الدينية والقومية .

ويشير «**معجم البابطين**» إلى أربعة كتب تشمل نتاج عبدالله الخليلي الشعري : من نافذة الحياة (١٩٧٣) وحي العبقرية (١٩٧٨) على ركاب الجمهور (١٩٨٨) بين الحقيقة والخيال (١٩٩١) وقد وصف هذا الكتاب الأخير بأنه «مجموعة قصصية شعرية» وهذا الوصف يصدق أيضا على كتاب آخر سابق عليه ، وهو : «**على ركاب الجمهور**» أما «**وحي العبقرية**» فهو الذي يجمع

القصائد الغنائية ، وهو ديوان ضخم (٥٣٠ صفحة) متعدد الأغراض ، أو المجالات ، كما آثر الشاعر أن يصف أقسام ديوانه . على أننا لم نطلع على كتابه الأول ، كما لم نقرأ قصيدته التي أشار إليها المعجم وهي بعنوان : «**بين الفقه والأدب**» وهي أسئلة وأجوبة في الفقه نظمها شعرا ، ومع أهمية الإحاطة بكافة ما أبدع الشاعر بقصد امتلاك تصور شامل لجهده ، فأغلب الظن أننا لن نفقد الكثير بغياب هذه المنظومة ، لأن لها أشباها كثيرة في ديوانه .

وهكذا ننتهي إلى سهولة حصر ما كتب الشعراء الأربعة وما نشروا ، وصعوبة الإمساك به في صيغته الأولى ، وصيغه المعدلة ، بل ربما يصعب الحصول على «أي صيغة» كما سبقت الإشارة ، ولا نستطيع أن نلقي كل الذنب على ما بين الأقطار العربية من حواجز التسويق والرقابة ، أو سيطرة روح «الإقليمية» الزاحفة التي تجعل كلا بما لديهم فرحين ، لأننا نلمح «التخلف الحضاري» وراء كل قصور ، أو تقصير .

- ٤ -

حين انتصف القرن العشرون كان الشعراء الأربعة : الفرج والزبيري والمعاودة والخليلي في أوج قدراتهم الإبداعية إذ كان أكبرهم عمرا بلغ الخمسين ، وكان أصغرهم تجاوز الخامسة والعشرين ، وهي المساحة الزمنية الأكثر خصوبة في حياة الشاعر عادة . وهنا نرى من الضروري استحضار طبيعة هذه الفترة ذاتها - منتصف القرن العشرين - وهي فترة حاشدة بتفاعلات وطموحات وآمال ، وشهدت تغيرات مؤثرة يمكن أن نرصدها الآن بموضوعية (وقد ابتعدنا عنها نسبيا) لنرى أن كل ما نعيش الآن ، وربما مستقبلا إلى مدى ليس بالقصير - هو مستند أو مدين لأعمال وأحلام ومخاوف تلك الفترة المعنية . وبالطبع فإننا لا نتوقف عند الجانب السياسي أو القومي أو الاجتماعي وحده ، وإنما نضيف إلى كل أولئك «الشعر» الذي هو موضوعنا الأساسي ، وباستطاعته - وحده - أن يكون مثل كرة البلوّر السحرية ، ترى فيها - حين تملك كلمة السر - كل ما تريد

من أسـرار . كـان «**البارودي**» قد مـهـد الأرض لإعلاء البناء ، ووضع «**شـوقي**» قواعد هذا البناء المأمول ، الذي تـداولته أيدي «**مدرسة الديوان**» حينا و «**جماعة أبولو**» و«**المهجر**» حينا آخر ، إلى أن تجمعت كل الاجتهادات والخبرات أمام جيل جديد تمثله نـازك الملائكة ، والسيـاب ، وصـلاح عبدالصبور ، ويمثله في النقد محمـد مندور ، ورشـاد رشـدي ، ومارون عـبـود ، وغيـرهم . . إننا سنضع في اعتبارنا ـ لا محالة ـ الحياة القهرية ، بل المقهورة التي كـان يعيشها هؤلاء الشعراء في أقطارهم . يقـول الزبيـري إن قـراءة طه حـسين أو العـقـاد أو حـتى الرافـعي والمنفلوطي كـانت تعتبـر عـمـلا يعرض صـاحبه لنقمـة الحكام ، وقد خـرج ، أو أخـرج شـعـراء ثلاثة من بين هؤلاء الأربعـة عن أوطانهم بضـغط الفـقـر أو قـهـر السياسة ، ولكنهم ـ مع هذا ـ كـانوا يتنسـمـون روائح التـجـديد ، ويتطلعـون إلى المستقبل ، ويحاولون تقديم النموذج الجيد لما يتمنون أن تكون عليه أوطانهم واقعا ، وشعرا ، في الزمن الآتي .

إن الدراسات القليلة التي اهتمت بأشعارهم تردد مصطلح «**المدرسة البيانية**» أو «**الكلاسيكية الجديدة**» وصـفـا لهذه الأشعـار . فـأول دراسـة علميـة عن شـعـر خـالد الفـرج تسـجل على الجـانـب الموضـوعي لهـذا الشـعـر «أنه يدور حـول موضوعات تقليدية ، ينبعث أكثرها من تلك المناسبات العامة التي كـان يشارك فيها الشاعر ، ومعنى ذلك أن هذه المناسبات لم تترك لخالد الفرج فرصة الحديث عن نفسه . .» أما على المستوى الصياغي فتسجل على هذا الشعر افتقاره إلى التصوير ، وقد يؤدي هذا الافتقار إلى شدة وضوح المعنى ، وعدم استجابة الأسلوب لأكثر من تفسير[٧] .

وهذا الوصف يقارب بين الشعر وهذه النزعة البيانية ، ولا يحول هذا التصور العام دون وجود ملامح رومانسية لدى الشاعر ، كما في قصيدة : «الشاعر . . قصة مبتورة[٨]» . أما عبدالعزيز المقالح فإنه يضع شعر محمد محمود الزبيري صراحة وتحديدا في إطار «الكلاسيكية الجديدة» التي يصفها بأنها تجمع بين الإبداع والتقليد ، وكما لم يكن الاستثناء مفسدا للقاعدة بقدر ما هو مؤكد لها ، فها هنا ـ أيضا ـ سنجد المقالح ينبهنا إلى «قصيدتين رومانسيتي المنزع ، كانت ـ

ولاتزالان ـ تمثلان طليعة الشعر الرومانسي في اليمن» وهما قصيدة «**البلبل**» ، وقصيدة «**حنين الطائر**»[٩] .

وهنا من واجبنا أن نوضح أن رومانسية هذين الشاعرين ـ الفرج والزبيري ـ تتجاوز هذه القصائد المشار إليها ، ويمكن أن نتلمسها في الشعر الوطني والقومي ، وفي شعر الشكوى والاغتراب ، ومن هذا الباب سيدخل بعض من شعر المعاودة ، على أن الدور الذي يؤديه الخليلي ـ في سياق تجربة الشعر العماني ـ يقرن عند بعض الباحثين إلى دور «**البارودي**» بالنسبة إلى الشعر العربي عامة . إن الاهتمام «**بالغرض**» وتضمين قصائدهم لأبيات ومعان وصور من الشعر التراثي يؤكد هذه الصلة بالصياغة البيانية ، لا يختلف كثيرا في هذا من وقف شعره على غرض واحد ، مثل الزبيري الذي أخلص أداته الفنية ووجدانه للسياسة والتحريض ، ومن يدور في موضوعات محددة ، ومحدودة مثل الفرج والمعاودة ، ومن تباعدت مجالات اهتمامه ما بين التصوّف ، والتاريخ ، والإخوانيات ، مثل الخليلي . وسنرى في لغتهم ألفاظا حديثة ، وتراكيب مستحدثة ، تنافس هذا النزوع إلى التراث والحرص على استمداده ، فضلا عن منهج القصيدة في ذاته ، وهو يذكرنا دائما بالأساس الفني «التاريخي» الذي استندت إليه القصيدة التراثية عبر مئات السنين .

ـ ٥ ـ

وبعد . . .

فهذه مقدمات صغيرة ، أردنا بها أن نقدم فرشا عاما لاكتشاف فن الشعراء الأربعة ، مؤثرين أن نتدرج في طرح ما اتفقوا فيه من معاني الشعر وعناصر بنائه ، أو اتفق فيه بعضهم . . ومن خلال هذا نتعرف على وجه المخالفة عند من اختلف ، ثم يكون لنا تعقيب عام كاشف يعيد العناصر إلى الأسس والمنطلقات ، ومن ثم نلتقي بالصورة الكلية في غاية المطاف .



الفصل الأول

رباعيات

وتُعنى هذه الرباعيات بالمشترك الفكري والفنّي بين الشعراء الأربعة ، ولكن هذه المشاركة لا تعني بالضرورة الإقرار بوحدة الدافع أو الدوافع ، كما أنها لا تؤدي بالضرورة إلى وحدة الأسلوب في التعبير عن هذه الخاصية المشتركة ، وبهذا تتوقف المشاركة عند الملمح العام أو الإطار الشامل ، الذي تصنعه في الأصل شروط موضوعية نابعة من طبيعة الظاهرة الأدبية المتفاعلة مع السياق التاريخي والوضع الاجتماعي .

الرباعية الأولى: الوطنية، والقومية، والإسلام

هذه الدوائر الثلاث ننظر إليها على أنها مستويات متداخلة (وليست متناقضة أو متضاربة) في الانتماء ، ويتضح ما نريد بالتداخل ما نجد لدى شعراء آخرين معاصرين يستنزلون العلاقة إلى مستوى التناقض ، فالشاعر الداعية الإسلامي - من هذا الصنف - يتنكر للقومية ويعتبرها عنصرية (يشاركه في هذا بعض دعاة الأممية) ويرفض «الوطنية» ويعتبرها وثنية !! وقد يحدث مثل هذا الانغلاق من الشاعر «الوطني» الذي يضيق شعوره حتى يتحول إلى «الإقليمية» ، أو يتسع للقومية ، ويجادل في أن «الإسلام» من أسسها التاريخية . إن شعراءنا الأربعة الذين عايشوا فترة النهوض الوطني ، وعاصروا الحلم القومي ، ونشأوا أصلا في بيئات «محافظة» ، ولم يتخلوا عن انتمائهم الثقافي والروحي للعربية ، وللإسلام ، استطاعوا ، بدرجات متفاوتة ، أن يوفقوا بين الدوائر الثلاث التي تتدرج اتساعا من الوطنية إلى القومية ، فالإسلام ، ولعل هذا أن يدل على طبيعة تكوينهم الثقافي والنفسي ، فهم يميلون إلى «الاعتدال» والتوافق ، ويرفضون الحدة والمبالغة ، وهذه ليست صفات نفسية أو شخصية وحسب ، ولكنها صفات فنية أيضا ، وهنا لابد أن نشير إلى ملاحظة «خارجية» وهي أن زمانهم كان رفيقا بهم ، فلم يضعهم في نقطة الاختبار الصّعب ، والاختيار الأكثر صعوبة . ولعله من النادر جدا هذا الموقف الذي وجد خالد الفرج نفسه فيه حين أراد أن يمدح الدولة السعودية ، وأن يهجو - من ثم - خصومها الذين حاربوها في

مرحلة ماضية، محاولين تعويضها، فيقول في القسم الأول من «**تاريخ آل سعود**» وهو عن تاريخهم في نجد، تحت عنوان: «**موقف المصريين والترك**»:

ففي مصر قام الأرنؤوط بدولة
ومن نجد قامت دولة تتأهب
وقد أقلقت أبناء جنكيز فكرة
تحاذر أن يحيا نزار ويعرب
فتصبح نجد دولة غربية
سيغدو لها نحو الخلافة مأرب

وهكذا أمام دوافع الصراع المذهبي السياسي تحول محمد علي وأولاده إلى مجرد «أرنؤوط» وتحول خليفة المسلمين ظل الله على الأرض، كما كان يدعي، إلى ابن جنكيز خان، عدو الإسلام ومدمر الحضارة الإسلامية، وفي حومة الصراع «يجمّل» الشاعر حركة التمرّد على دولة الخلافة، فيكسبها المعنى القومي، إذ يجعلها ثورة لإحياء العروبة (نزار ويعرب) ضد تسلط الترك [١٠].
على أن الشاعر - في هذه المطولة التاريخية التعليمية، وبعد أن يصور المعارك، ويعتذر عن الهزيمة أمام جيش إبراهيم باشا، يأسى لمصير «الدرعية»، وما تدل عليه محاربة المسلم للمسلم:

لقد لاقت الدرعية الهدم والفنا
ولكنها قامت بما كان يوجب
فأمست لدين الله لحداً مهدما
وعاراً بتاريخ الخديوي يكتب
فوا عجباه مسلمون وقد أتوا
بما ليس يأتي الكافر المتعصب

لقد غلط الشاعر في إطلاق لقب «الخديوي» على رأس الأسرة العلوية أو ابنه إبراهيم في مصر ، فهذا اللقب ابتدع للخديوي اسماعيل الذي حكم بعد تاريخ تلك الأحداث بنحو نصف قرن ، ولكنه لم يلمزهم بالعرْق ، واعتبرهم مسلمين ، وإن كانوا قد فعلوا ـ في رأيه ـ ما لم يفعله الكافر المتعصّب ! !

على أن الزبيري في هذا الإطار الموسع له تجربته الخاصة ، فأكثر ما يتجلى المعنى الوطني عند شعراء النصف الأول من القرن العشرين عامة يكون في منابذة الاستعمار ، والدفاع عن المواقف الوطنية ، ثم في تبنّي القضايا الاجتماعية الإصلاحية والدعوة إلى معاضدتها ، وهذا أهم ما نجد في ديوان «الفرج» ، وفي شعر المعاودة أيضا ، وبدرجة أقل في شعر الخليلي المشغول بقضايا التاريخ والمذهب والأخلاق . أما الزبيري فإن شعره الوطني مجنّد في جملته لحشد الشعب اليمني واستنهاضه للخروج من صيغة العصور الوسطى في فكره ، وسياسته ، ونظمه . ها هنا تفصيل لا تساعد النصوص المتاحة على إبانة وجه الصواب فيه ، على أنه لا يضيف إلى المعرفة بأفكار الشاعر عن ضرورة التغيير ، والبحث عن سبيل للتقدم ، حتى وإن اختلفت الطريقة ؛ فقد قال الزبيري في بواكير تجربته عددا من القصائد في مدح الإمام يحيى بن حميد الدين ، ومدح وليّ عهده (الامام أحمد فيما بعد) وقد أشار في مقدمة ديوانه «ثورة الشعر» إلى شيء من هذا ، وسجل أبياتا من تلك المدائح ، بل سجل بعض ما استرحم به الإمام وهو في سجنه ، وشرح دوافعه وحدود الممكن الذي كان عليه أن يتعامل معه مضطرا ، وقد أدانه البردّوني ، ودافع عنه المقالح والشامي ، وإذا لم نكن نملك الصورة التفصيلية الصحيحة لتلك المرحلة ، فإن الذي نتيقنه من خلال «معاني» القصائد أن الشاعر كان يجتاز مرحلة حلم التغيير ، وحلم النهضة الشاملة ، بصرف النظر عن «مناطحة» أوضاع راسخة بفعل الزمن ، على أنه وقد عجز عن أن يحقق بقصائده أي هدف مما تمنّى ، فقد استقر في وعيه ما أطلق عليه : «اليقين الثوري» ، أي ضرورة التغيير بدءا من الأعلى ، وفرض الإصلاح[١٢] . أما المستوى القومي في شعره فإنه ضارب إلى عمق الأيديولوجية القومية ، لأنه صادر عن شاعر سياسي محترف أولا ، ولأنه ينظر إلى الخلاص

القومي على أنه أحد المداخل ، إن لم يكن المدخل الأساسي ، وربما الوحيد ، إلى الخلاص الوطني[١٣] . وهذا المستوى من الانتماء الحزبي (بصرف النظر عن الحزب في ذاته) وهذا التوجّه الشديد التداخل ما بين القضية الوطنية والموقف القومي ليس له نظير لدى شاعر آخر ممن نعنى بهم ، ولعل هذين الأمرين معا لم يتوافرا لشاعر آخر من بين الشعراء العرب المعاصرين .

أما الخطوط المتلاقية عند الشعراء الثلاثة فإنها تتجسد قوميا في قصائد عن فلسطين وإحياء مناسبات جهادها ، وهذا أشد وضوحا وإلحاحا عند خالد الفرج الذي كتب قصائد عن وعد بلفور ، ومذابح قبية ، ونحالين ، وفي «ديوان المعاودة» وضعت قصائد الشاعر عن فلسطين في باب الاجتماعيات ، ولهذا وجه ، لأن هذه القصائد كانت تلقى في احتفالات شعبية ، بل إن إحدى قصائد المعاودة عن فلسطين طبعت في صفحة مستقلة وبيعت للجمهور ، وتمّ التبرع بحصيلة البيع للمجاهدين في فلسطين[١٤] . وها هنا فرق بين الشاعرين ، فإنه مع اهتمام الفرج بقضية فلسطين نجد أن الدعوة إلى وحدة الجزيرة العربية (وليس وحدة الأمة العربية) هي الفكرة المسيطرة على قصائده ، وهذا انعكاس متوقع لعلاقته (وظيفة وشعرا) بآل سعود ، الذين نظم في جهادهم أهم قصائده . قد يأخذ هذا شكل تقرير الواقع ، كما في قصيدة «الوحدة» التي رفعت إلى الملك عبدالعزيز حين زار الإحساء[١٥] ، ومع هذا فإن «يقينه العربي» ظل مرتبطا بالجزيرة ، وفي أحسن الأحوال فإن الفرج ينتقل بحلمه التاريخي القومي إلى الماضي حين كانت القيادة في يدعرب الجزيرة ليتجنّب مصادمة الفكر القومي ومفاهيمه السائدة إبان تلك القصائد . ولعل قصيدته المشار إليها آنفا بعنوان «الوحدة» في تسلسلها أصدق صيغة تنبئ عن قلق الرؤية ، فالرسول بطل قومي ، من أهم ما صنعه أنه وحد الجزيرة ، وفتح الطريق لوحدة أكبر :

وجـــــاء النبي عليـــــه السّـ
لام يؤلف من شـــملها ما انتـــشر
فـــرجّ بهـــا الشـــام والرافـــدين
عـــتـــيق ، وشنّ الســـرايا عـــمـــر

ومـــا وقف الفـــتح لولا الشـــقـــاق
بصـــفين والمعـــركـــات الأخـــر

ويتأكد هذا القلق في قصيدة «الغرب والشرق» إذ يختمها بما يعتبر «توصية» أو «خلاصة تجربة» ، فيقول :

والغـــرب لا يســـمع صـــوتا لنا
إن لـم يـك المدفـع فـي نبـــــرتـه
لا يدفع الغـــرب ســـوى بأســـه
أو قـــوة تســـمـــو إلى قـــوته
أو ، لا ، فـــإن لـم نجـتـمـع عـــاجـــلا
ونحـــصـــر العنصـــر في وحـــدته
ســـتـــأكل الهـــرة أولادها
ويحـــصل القط على حـــصـــتـــه
فـــحـــســـبنا الإســـلام من جـــامع
ونحن من يعـــرب في دوحـــتـــه
لا تســـأل الآخـــر عن مـــذهب
في دينه ، واســـأله عن أمـــتـــه
يحـــمى كـــيـــان القـــوم إجـــمـــاعـــهم
أو لا ، فـــأرسلهم إلى رحـــمـــتـــه

لقد بدأ بالدعوة إلى القوة ، التي يمكن أن تعادل بالدعوة إلى العلم ، والأخذ بأساليب الحضارة الحديثة ، ثم يضع البديل وهو الوحدة (العنصر) غير أنه لا يلبث أن يعوّل على الجامعة الاسلامية ، حتى وإن جعل العرب في ذروتها !! ومهما يكن من أمر فإن فكرة «الجامعة الإسلامية» كانت لاتزال قائمة في النفوس ، منذ الكواكبي (وفي قصيدة أم القرى التي قالها تحية للندوى استهلها

بالإشارة إلى الكواكبي واجتماعه الرمزي بأم القرى) ولعل الشاعر لم يكن يجد تعارضا بين الوحدة الاسلامية ، والوحدة العربية وإن لم يردّد هذا المصطلح ، بل كان ساخرا دائما من الجامعة العربية ، غير أن تلمس روافد الموقف القومي لا تقتصر على القضايا السياسية ، ولقد احتفى الفرج بزعماء الأمة ، مثل الثعالبي ، وأمين الرافعي ، وغيرهما .

لقد تحرك شعر «المعاودة» على ذات المحاور ، فحيّ الكشاف الكويتي ، والكشاف المصري ، ورثى الملك غازي ، ولكنه أكثر إلحاحا في ندائه للعروبة ، وترديده للوحدة العربية الكبرى ، وهنا لنا ملاحظة ، فإن قصائده القومية عن فلسطين خاصة تنتهي بالتوجهّ إلى نداء أهل وطنه (البحرين) وكان هذا تفاعلا مع احتفالية القصيدة وإلقائها في مناسبة بين جمهور ، ولكنه ساعد على تعميق الشعور القومي وليس تعويقه بالختام الوطني ، إذ اعتبرت الوطنية (النهضة) بمثابة مساهمة قومية ترتبط بمناسبة القصيدة . وبنفس الأسلوب ، وربما لتحقيق ذات الغاية تنتهي قصائده الدينية بالتوجه إلى «بني يعرب» ، ويكون توجيه المشاعر إلى العروبة ، فيختم قصيدته في ذكرى المولد النبوي بقوله للعرب :

أقيلوا عثاراً للعروبة وارفعوا
عن الوطن المحبوب ضيم عداة[١٧]

وفي قصيدته الأخرى عن فلسطين ، وقبل أن يهمس في الختام إلى أبناء البحرين خاصة بما يرجو لهم ، ومنهم ، يكون قد وفّى دينه القومي إذ يتساءل :
وأين بناة المجد من آل يعرب
ثم يقول :

كأني بأعلام العروبة حولها
من الصيد أعلام كماة ضراغم

وفي قصيدته «الوحدة العربية الكبرى» ، وللعنوان دلالته ، يخاطب تسعين مليونا ، ويختمها بقوله :

شـــعب العـــروبة إن توحّـــد شـــمله
وتقـــاسم الســـراء والضـــراء
أضـــحى وحـــيـــد الشـــرق في عليـــائه
وأعـــاد عـــصـــرا لامـــعـــا وضـــاء

وفي أثناء القصيدة يتأكد مفهوم القومية ، كما يتأكد وضوح الشرط القومي :

فـــتـــرى بلاد العـــرب كـــلا شـــامـــلا
مـن فـــاس حـــتى القـــدس فـــالزوراء
. . . . .
إمـــا تبـــاعـــدت الديار وكـــدّرت
أيدي الجـــهـــالة والضـــلال صـــفـــاء
فلســـاننا العـــربي أفـــضل جـــامع
يصل العـــرى ويوحـــد الأرجـــاء[١٨]

أما عـبـدالله الخليلي فله في هذه المرتكزات الثلاثة (الوطنية والقومية والإسلامية) موقفه الخاص الذي لايتشابه مع شاعر من الثلاثة ، فالوطنية العمانية عنده ذات بعد تاريخي ، ديني ، ولهذا امتزجت بالمحور الثالث (الإسلامي) ولم تمرّ عبر الشعور القومي ، إنه يفاخر بعمان ، وبتميزها المذهبي ، وينفق منظومات مطولات في هذا الغرض . وهذا واضح في تقسيم ديوانه «وحي العبقرية» إلى مجالات ، فبعد المجال الأول : السلوك أو التصوّف ، والمجال الثاني : المديح النبوي ، والمجال الثالث : في الحكمة . . . نصل إلى المجال الرابع : الوطنيات ،

وعماده مطولة بعنوان : عمان في أحسن السلوك[١٩] ، وهي همزية ذات طابع مدحي وعظي تاريخي ، ويتضح هذا في ندائه :

يالقومى ، وكل أتباع خير الخلق قومي أين التقى والإباء
أنا أدعوكم إلى الله في أحسن قول ، من كل حول براء
فأجيبوا يا قومنا داعي الله
إذا كان فيكم إصغاء

ومن هذا المنظور يتباهى وطنيا :

يا عمان اسلكي سبيلك .
ما اسطعت فللدين بعد فيك بقاء

وفي قصيدة «إلى رجال الاستقامة»[٢٠] التي تبدأ بمدح الإمام مدحا يخرج إلى الاستحالة اللافتة ، يعيد الوطنية إلى الدين . ولا يخرج المجال الخامس : ملحمة تاريخية ، عن هذا المحتوى ، إذ دعامته مطولة تاريخية بعنوان : «عمان في سجل الدهر» ، وهو في الحقيقة سجل أئمة عمان ، وتاريخ مذهبها الأباضى في حروبه ، وإن قدّم لغرضه بإشارات تتصل بالجاهلية ، وببعض الفتوحات الإسلامية وفي هذا السياق يصل إلى مدى المفاخرة بالمذهب والانغلاق عليه حتى يقول :

نحن أبناء الشراة الصادقين
نحن أبناء السراة الصادعين

ومن ثم يصل إلى أن يغمز الرشيد وينتقصه :

. . . .

جيش هارون إمام المترفين
فدحرناهم وكانوا طعمة
وأسرنا قائد المستكبرين ! !

فهذا الخليلي نغم منفرد في المنظور الإسلامي ، وستكون لنا وقفة مع ما أطلق عليه شعر «التصوّف» لأننا نعتقد أنه لم يكن متصوفا وإن كان ملما ببعض المعارف الصوفية . على أن القومية عنده ، كما وضع لها عنوانا في المجال السابع ، تتجاوز ما وضع تحت هذا العنوان الذي أشار إليه الفهرس ورفع من الديوان لسبب ما [٢١] ، فما كتب تحت عنوان «الإخوانيات» هو من صميم الشعر القومي ، فهؤلاء الإخوان في مصر ، والشام ، والكويت ، ولبنان ، وتونس ، والجزائر ، واليمن ، وهو لا يقصر حديثه على هذا الصديق أو الحفل الذي يخاطبه (وهي قصائد ألقيت في ندوات بتلك المناطق ، أو أخذت شكل الرسائل المتبادلة) إنه يعرج على تاريخ ذلك البلد ، وطبيعته ، فيشيد بهذا ، ويجمّل ذاك ، ويتشوق ويباهى بشعور قومي فياض وهذا نموذج من استطراده السياقي في قصيدة وجه بها إلى صديق له كان في دمشق ، فإذا به ، بعد أن يعلي من شأن هذا الصديق يتوقف عند «دمشق» في ذاتها لأدنى ملابسة ـ كما يقول القدماء ـ فيقول :

تروح وتغدو في دمشق وريفها
هصورا على غيل من الفخر معشب
فلله ما أحلى دمشق طبيعة
وأكرمها قوما على كل يعربي
وأحلى رياض الغوطتين تخطها
يدا بردى في أسطر لم تعرّب
كأن نسيم الغوطتين سحيرة
تدافع أنفاس الحبيب بمرقب

كأن شذاها عرف غيد نواعم
تهادين في عرس لأحور أشنب
كأن ظباها في الرياض رواتعا
دمى تترامى بين لاه ومعجب

ويستتم الشاعر أربعة عشر بيتا في تجميل العاصمة العربية العريقة ، وإظهار تعلقه بها ، وهذا الشعور لا يبدو عارضا من حيث العاطفة الأصيلة ، العميقة ، وإن كان عارضا بالقياس إلى بناء القصيدة ، لكنها طريقة عبدالله الخليلي التي لم يستطع تجاوزها .

الرباعية الثانية: الحسّ بالقبيلة

وهذا جانب يتصل بقضية الانتماء التي سبق عرضها في الرباعية الأولى ، فالقبيلة (وليس القبليّة) وحدة اجتماعية ليست نقيضا للوطنية أو للدائرة الأوسع ، ولكن دلالتها «وجودا» تتجاوز المؤشر الاجتماعي إلى الوعي السياسي والمدى الروحي الذي يحدّد آفاق الشاعرية . وقد فضّلنا التعبير عما نقصده من تقصّي هذا الجانب لدى الشعراء الأربعة بأنه الإحساس أو الشعور بالقبيلة ، ككيان ، وقوة ، عن التعبير بما قد يدل على «روح» القبيلة ، والانتماء إليها ، لأن المعنى الأول قسمة بين الشعراء الأربعة ، والمعنى الثاني ، بدرجة ما ، عند بعضهم وحسب .

كان خالد الفرج دوسريا ، وقد تصرّف على هذا الأساس وفاخر به ، فقد ساقه البحث عن الرزق من الكويت إلى الهند ، وأعاده من الهند إلى البحرين وهناك تعرف على الدواسر بمدينة البديع فأحلوه ضيفا عليهم ـ كما يقرر خالد سعود الزيد[٢٢] ـ وحين اضطربت الأحوال في البحرين وأكرهت الدواسر على النزوح إلى الدمام ، خرج الشاعر إلى الكويت ، ورغم مالقى بها من تكريم وإغراء بالبقاء ، فإنه ما لبث أن ذهب إلى الدمام «حيث قبيلته وأبناء عشيرته» .

من الطبيعي أن يكون للشاعر قبيلته مادام هذا النظام الاجتماعي هو الصيغة المقبولة ، ولا يلام على حبها ، والاحتماء بها ، وقد ذكرنا بهذا لنرى كيف انعكس أسلوب المعايشة على المستوى الشعوري ، فإذا بالشاعر - في بعض المواقف يهبط إلى مستوى الفخر بالماضي القبلي ، متباهيا على سائر القبائل العربية . إنه يختار عنوانا لقصيدة رفعها إلى شيخ البحرين بمناسبة العفو عن «جماعتنا الدواسر» هو : «عن قومي»[٢٣] ، أما قصيدته عن «الخبر»[٢٤] فإنه ينصّ في ديباجتها بأنها كانت سكنا للدواسر ، ويصف ماضيها إذ كان من بلاد عبدالقيس :

دار لعبدالقيس مبدؤها
أرض العراق إلى ربى قطر

ويعود إلى عبدالقيس في قصيدة أخرى بعنوان : «ربيعة في البحرين»[٢٥] ويفاخر بوائل ، وزعيمها كليب ومهلهل ، ثم عمرو بن كلثوم قاتل عمرو بن هند (فيما زعموا) ولكن كيف يصور ذلك التاريخ القبلي؟

من وائل والمجد مجد باذخ
متواصل الأسناد بالأسناد
منهم كليب ذو الحمى ومهلهل
ومصفّد الأملاك بالأصفاد
عمرو الذي قتل ابن هند بينما
كل القبائل أسلست بقياد
قوم هم ملؤوا البلاد دوارعا
وركائبا محمية بجياد
هم دوّخوا مدن الملوك وطوّعوا
أبطالها من حاضر أو بادِ

إن الشاعر في حماسته للفخر القبلي ، والإشادة بأرومته الضيقة ، نسي أو تناسى أن القبائل التي أسلست قيادها خاضعة ، وأن الملوك المصفدين ، وأن الملك المقتول جميعا هم عرب أيضا ، ومن جمال الإدراك وسلامة الشعور أن يطوى تلك الصفحة التي تعاكس كل ما يتطلع إليه من وحدة الجزيرة ، إن لم يكن وحدة الأمة العربية . لقد أثرت هذه النزعة الضحلة القاصرة حتى على تصوره لما يدعو إليه من وحدة الجزيرة العربية :

عـــرّج بنا نحـــو الخـــيـــال فـــإنه
رحـب المجـــــــال لـذيـذة خـطـراتـه
هل في الجـــزيرة غـــيـــر شـــعب واحـــد
قـــد مـــزّقت بيـــد العـــدا وحـــداته؟
من لي (بســـمـــرك) يضـمّ صـــفـــوفــه
وعليـــه تجـــمع نفـــســـهـــا أشـــتـــاته
فـــيـــعـــيـــد من هذى المـــالك وحـــدة
والعلم تخـــفق فـــوقـــهـــا راياته
شـــعب بنو قـــحطان ركن أســـاســـه
وبنو نزار في العـــلا شـــرفـــاته

وصحيح أن واقع التجزئة كان قاسيا ، وأن مجرد التفكير والدعوة إلى وحدة الجزيرة يمكن اعتباره خيالا شاطحا وخطرة حالمة لذيذة ، ولكن إقامة هذه الوحدة المتخيلة على أساس من قحطان وعدنان (أو نزار) هو قصور وعجز حتى في الحلم والخيال ، فكأن الشاعر لا يعرف أن صراع قحطان ونزار كان أول الوهن ، وخاتمة المصائب في الأندلس ، وهل كان ـ في منتصف القرن العشرين ـ لا يدرك أسس الوحدة السياسية وشرائطها ، وأولها الخروج من قمقم القبيلة؟ ! .

ويشترك الحس بالقبيلة مع الاتكاء على النموذج التراثي العربي في توجيه صفات المدح ، وفي هذا يلتقي الفرج والثلاثة الآخرون ، فالفرج يمدح عبدالعزيز

آل سعود بما كان يمدح به شيخ القبيلة منذ خمسة عشر قرنا ، وهذا «الاستهلال» يوضح بما فيه مقنع :

نمتك جــدود من ربيــعــة أصلهم
بهم فــخــر الحــيّــان بكر وتغلب
أسـاطين مـجـد من سـعـود بن مـقـرن
إذا مــات منهم طيب جــاء أطيب(٢٦)

ولم يكن شعر الزبيري في مديح الإمام يحيى وولي عهده أحمد بعيدا عن هذا المرتكز ، رغم طرافة التخيل وحداثة اللغة والصورة ، فلم يكن تقليديا ناظما مثل الفرج لكنه ينظر إلى الإمام» نظرته إلى خليفة الله في أرضه ، وهي ذات النظرة التي حملها شعراء المديح في العصرين الأموي والعباسي للخلفاء ، إن القدر المحدود جدا الذي أذن الزبيري بأن يسجله في ديوانه بعد تغيّر موقفه من «الإمامة» يكفي ليدل على تمكن هذه النظرة التقديسية . يخاطب الإمام أحمد حين كان وليا للعهد :

تبــدو لنا فــتــهــيم فــيك عــيــوننا
وذكــاء في آفــاقــهــا لا ترمق
وكــأنما صــورت من أبصــارنا
فــتكاد تخطف بالجــفــون وتســرق

ثم يقول :

خــذ بالقلوب فــفي يديك زمــامــهــا
والـقـلـب يـقــــرن بـالـولاء ويـوثـق
وانشــر ضــيــاءك في ســبــيل حــيــاتنا
فــمــســيــرنا في غــيــر نورك مــوبق

طرحيث شئت بنا فإننا معشر
سنطير إثرك في العلا ونحلّق
كن كيف شئت لنا ، فإن مصيرنا
بيديْك والدنيا إليك تحلق [٢٧]

أما عبدالله البردوني فإنه يتعقب الزبيري في مدائحه القديمة بدعاوى فنية وموضوعية ، ويعقد فصلا عن فن المديح ، يستشهد فيه بمدحة في الإمام يحيى تكشف عن إعجاب عظيم بالرجل ، وتقدير لدوره في صدّ موجة التمدّن التي يتبنّاها الغرب :

نور النبوّة من جبينك يلمع
والملك فيك إلى الرسالة ينزع
صديت عنا الغرب إذ هو شاخص
متحضّر ، حتى يراك فيرجع
والدين أسمى فطرة وعقيدة
مما يرى المتمدّن المتصنّع
إن التمدّن ضلّة فتانة
وأخالها عما قريب تقشع
يكفيك أن الشعب حولك قائم
يرنو إليك ، ويرتجيك ونخضع
دانت لعرشك أمة يمنية
يسمو بها عاد ويفخر تبّع

ويقول البردّوني في وصف هذه القطعة من الوجهة الفنية : «والقصيدة إلى ختامها من هذا النسق الرفيع الرنان ، وأهم علامة جودة القصيدة هو استمرار الحرارة من المطلع إلى الختام ، إلاّ أن المديح فيها ما ضوي النهج جديد الصور

والتصّور ، إذ حفلت القصيدة بصفات الممدوح وقيامه بالأمر على أتم وجه ، فهو يسهر على أمن الشعب وهو نائم ، ويقاتل أعداء البلاد والشعب في راحة هدوئه»[٢٨] وإذ يوازن البردوني بين هذا النهج من المديح ، وفن شوقي وحافظ إبراهيم في مدح سعد زغلول فإنه يقارب موقفنا من القضية التي نثيرها في حدود هذا الغرض الفني ، فنحن لا ندين المدح في ذاته ولا نرفضه في مجموعه ، ولكن ندين روح التقديس والمبالغة وتلبيس المواقف ، ندين المدح بروح شيخ القبيلة الذي يملك من أمرها كل شيء ، ولا معقب لحكمه ، فالزعيم الوطني ، أو رجل النهضة ، أو الملك المأمول لصنع التقدم ينبغي أن يمدح بغير ما قرأنا لدى الفرج أو الزبيري . لقد اعتذر الزبيري عن مدائحه ، ليس بالتراجع التام عنها وحسب ، واتخاذ مسلك مخالف لكل ما كان يعتقد ، وإنما أيضا بالكشف عن الدوافع النفسية والعملية التي سوّغت تلك المدائح في حينها (انظر : ثورة الشعر ٢٢ ـ ٢٧) وفي هذا يختلف عن الفرج الذي لم يتوقف عن التهكم من الجامعة العربية ورجالها ، كما سنرى .

ولا يختلف الحسّ بالقبيلة وصفات المدح القبلي عند المعاودة عنه عند الفرج ، وفي هذا التشابه ما يؤكد قوة النظم الاجتماعي السائد ، وأهمية التطلع إلى النموذج التراثي في القصيدة المادحة ، ففي صدر ديوانه «لسان الحال» يضع صورة لحاكم قطر ، ويمدحه بأنه «المفدّى من سلالة دارم وسيدها» ـ مع أنه ، وهو أمير البلاد ـ سيد دارم وغير دارم أيضا . وفي مدحه لآل سعود يذكر «وائل» الجد الأعلى الذي يجمع آل سعود إلى آل خليفة ، أما صفات المدح ففي صدرها الحياء والتعفف[٢٩] . وبمثل هذا يمدح حاكم البحرين :

رأيت أروع يستسقى الغمام به
مبارك كله حُسن وإحسانُ

وهذا الحاكم من صفوة من بني عدنان ، الذين هم :

أكفهم للندى والسيف قد خلقت
وفوق هاماتهم للملك تيجان[٣٠]

إن عدم التفكر في الصيغة الملائمة لمديح ملك أو حاكم في منتصف القرن العشرين ، قد أدّى إلى نتائج سلبية ، من أهمها رفض هذه المدائح جملة لما فيها من افتعال وقصور ، أما المعاودة فقد ساقته تقليديته إلى الخطأ والاضطراب ، فهذا مطلع قصيدة قالها في حفل بمناسبة الإسراء ، وكانت أحداث فلسطين ملتهبة ، فرأى أن يكون نهج القصيدة قوميا يحيى جيوش العرب المقاتلة في فلسطين :

هلل الشـــرق للفـــحـــول الأكـــابر
وحنى الغـــرب رأســـه وهو صـــاغـــر
حـين لبّـى الجـــــهـــــاد كلُّ أبـيّ
مـن ظفـــــار إلى بـلاد الجـــــزائـر
وتـــنـــادت نـــزار فـــي كـــل حـــيّ
تنتـــخى من قـــبـيلهـــا والعـــشـــائر[٣١]

فتأمل كيف بدأ بالشرق ، ثم كيف انتهى إلى «نزار» وهي لا موقع لها في القضية الحاضرة ، ولا يذكرها غير شاعر يعيش في غير زمنه . ويتأكد هذا التسلط من قيم القبيلة حتى في تحيته لقيام دولة الباكستان ، فإنه بعد أن يحيى مسلمى الهند وشجاعتهم في انتزاع حقهم يعرض إلى شيء من تمجيد مؤسس الدولة الجديدة فتكون السقطة الخاذلة :

والملك يبنيـــه شـــهـم مـــثل قـــائدكـم
«جناح» لا رتب تغـــريه أو صُـــرَرُ[٣٢]

وما هـكذ يمدح بطل قومي أسس دولة عظيمة ، فقد وصفه بأنه مؤسس ملك ، وأنه قـائد ، ثم اجتذبه طبعه «القبلي» فمدح الرجل بأنه لا تخدعه رتبة ، ولا تؤثر عليه عطيّة !! . .وقديما استهجن النقد العربي قول البحتري يمدح المعتز بالله :

لا العــــــدل يــردعـــــه ولا الـــ
تـعـنيـف عــن كــــــرم يصـــــدّه

فقال ابن رشيق : من ذا يعنف الخليفة على الكرم أو يصدّه؟ هذا بالهجاء أولى منه بالمدح . وكذلك عاب ابن رشيق على الأحوص قوله للملك :

وأراك تفــعـل مــا تقــول ، وبعــضـــهم
مَـــذِقُ الحــديث يقــول مـــالا يفــعـل

فقال : إن الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة [٣٣]

وبصرف النظر عن ارتباط هذه الأحكام النقدية بتصور خاص لأهل السلطان ، فإنها تعين على ما نراه من أن المديح إن لم يكن في موقع الاستهجان بذاته كغرض شعري فإنه حين يوجّه إلى الملك/ الرمز ينبغي أن يحاذر في إسباغ الصفات وتصوير الآلاء ، فإذا كان الشاعر من دعاة الاستنارة ، من مجندى التقدم ، لا يكف عن الدعوة إلى الأخذ بالعلم والاهتمام بالمجتمع وكان شعراؤنا الأربعة من هذا القبيل ، فإنه من الواجب أن يتعامل مع القصيدة المادحة بكثير من الحذر ، وأن يمدح - إذا رأى في هذا ضرورة ما - وهو يستحضر في ضميره كل ما يحبذه ويدعو إليه من مبادئ ، استبعادا لشبهة الملق ، وحرصا على تكافؤ الأهداف في شعره ، وتكامل شخصيته .

وإننا لنتساءل ماذا يعرف هؤلاء الشعراء عن مجد عاد وتبّع الذي أشار إليه الزبيري ، وكذلك أشار المعاودة إلى عاد أيضا ، بل إنه ليدعو الأمة كلها إلى مجد عاد :

فــسـعـيــا أمــتي للـمـجـد سـعـيــا
عـــسى بـالعـلـم والآداب نحـــيــا
ولـلهـــدف العظيـم نصـــيب رمـــيـا
عـــسى أن ندرك الشـــأو القــصَّـــيــا
ونبعث بالتكاتف مجد عاد [٣٤]

فما هذا المجد؟ وكيف نتصور المستقبل في ضوئه؟ وفي قصيدة للفرج ـ أشرنا إلى بعض منها ـ يحفزنا الشاعر ـ عبر المثال البحريني ـ إلى الاعتزاز بمجد عاد ، ويضيف إليه ثمود أيضا ! ! وإن اعترف بأن الزمان أخنى على هؤلاء جميع[٣٥] .

وإذا لم يكن الخليلي قد خصص مجالا من مجالات ديوانه الأحد عشر لفن المديح ، فإن كثيرا من شعره التاريخي يقوم على المديح بل الإسراف فيه ، لأنه يمدح أئمة المذهب الذين يسبغ عليهم صفات تجاوز مألوف ما يوصف به الزعيم أو السلطان ، ولم يغب حسّ القبيلة حتى فيما يمكن تصنيفه ـ بالنظر إلى الغرض العام ـ في الشعر القومي ، ففي قصيدته بعنوان «الدوحة اليمنية» فإنه يمدح صديقه ـ الموجهة إليه القصيدة ـ بانتسابه القبلي :

من الأزد أسـد الروع في فـرع يحـمـد
شـراة لشـارٍ من خـروصي ليـشـجب[٣٦]

وفي قصيدته في إحياء ذكرى ابن زيدون ، وقد عقد الحفل بتونس ، ينادي صاحب الذكرى : «أخا قريش» وبعد أن يحيي العروبة لا يجد تناقضا في تمجيد وطنه من منظور قبلي ، فيصبح الوطن والقبيلة مترادفين :

هذي عـمـان لتـاج الشـرق مـفـرقـه
وللعـروبة عـرس والغنى مـينا
عـرس تربع عـيص الأزدهامـتـه
يجلو التـبـايع والصي الميـا مـينا[٣٧]

أما أهم مراثيه فإنها تنصّ على انتساب واحد أساسي ، وهو أن المرثى من آل كندة ، وقد تتكرر هذه الصيغة في المرثية الواحدة مرات[٣٨] .

قد تبدو هذه الإشارات عند الخليلي وغيره أمورا مألوفة مقبولة ، بل مطلوبة أحيانا في أعراف البيئة ، ولكنها من مستوى الوطنية والقومية تحّد الرؤية ،

وتنتقص التصّور ، وتحرّف الأهداف ، فشتّان بين مفاخر القبيلة ، وطموحات الوطن ، ومطالب الانتماء القومي .

الرباعية الثالثة: من التراث إلى مقاربة العصر

كان شعراؤنا الأربعة في صميم أحداث عصرهم ، قراءة السيرة الذاتية لكل منهم تؤكد هذا . كان الفرج رفيقا للدولة السعودية المنطلقة من نجد ، يسجّل انتصاراتها ويهجو خصومها ، وعاش الزبيري ما بين مجلس الإمام ومطاردته إلى المنافي حتى لقى ربه برصاصة غادرة لقاء نهجه السياسي ، وانتقل المعاودة ما بين قطرين من أقطار الخليج ، ومدائحه للحكام ومشاركاته في المهرجانات الوطنية مؤشران على موقعه ودرجة تفاعله مع الأحداث ، أما الخليلي الذي ينتسب إلى بيت الإمامة أصلا فإن تفاعله مع حركة الأدب في عمان وخارجها نجد دليله في قصصه الشعري الذي اختار له عنوانا مبينا وهو : «على ركاب الجمهور» ، وله قصائد ألقيت في محافل عربية بمصر وتونس والجزائر وغيرها . ليس بين الشعراء الأربعة شاعر معتزل ، أو يخاصم عصره ، ونستعيد الآن أمرين : نوعية الثقافة التي نشّئوا عليها ، وحركة المجتمع وتطور الشعر في الحقبة التي شهدوها . . . وبين هذين الخطين تعارض كبير ، فليس بينهم من تلقى تعليما حديثا منظما أو مكتملاً ، وأطولهم باعاً في هذا المضمار هو الزبيري الذي تلقى قسطاً من التعليم العالي بكلية دار العلوم ، مانظن أنه وقد كان مشغولا بتجنيد أبناء اليمن في القاهرة وراء مبدئه السياسي ، قد أتيح له أن يتقن عن أساتذته ما تلقاه . الثقافة الدينية واللغوية التراثية المحدودة هي القدر المتاح ، ثم يترك الأمر لمقدرة كل واحد على الاطلاع ، واستعارة الثوب الذي يريد أن يظهر به بين المتأدبين ، ولعل هذا أن يفسر لنا بعض الظواهر اللغوية والفنية التي سنصادفها . أما الزمن الذي شهد أحمد شوقي ومسرحياته ، والعقاد ومبادئ مدرسة الديوان ، والمهجر وتجديداته ، ورومانسية جماعة أبولو وطغيان الذاتية ، ثم مدرسة الشعر الجديد المطالبة بالتفعيلة ، والثورة على البحر الشعري ، وتصنيفات الغرض الشعري ،

واللغة المستجلبة من المعاجم . . . فإن أصداءه لابد أن تكون قد بلغت أسماع هؤلاء جميعا ، ومن ثم يحق لنا أن نتساءل أين يقع هؤلاء الشعراء ـ فينا ـ بالنسبة لحركة العصر الشعري؟ لقد كتب الفرج قصيدتين عن أمير الشعراء ، إحداهما باسم البحرين تحية له عند مبايعته بإمارة الشعر (١٩٢٧م) والأخرى عند وفاته (١٩٣٢م)[٣٩] وإذا كان من العبث أن نطالب شاعرا بالاقتداء بشاعر أو تقليده ، مهما كانت درجة الإعجاب أو الهيمنة الفنية ، فإنه من العبث أيضا ، أو قصور الموهبة أن يتغافل عن كل إنجاز فني صنعه زمانه . وقد كان الزبيري نزيل القاهرة عاصر محمد الفيتوري فيها ، وظهر ديوان «أغاني أفريقيا» في تلك الفترة ، وكان الفيتورى ثائرا ، كما كان الزبيري ثائرا ، ولكن ثورة الفيتوري لم تتوقف عند حدّ المعتقد السياسي ، إنها ثورة فنية أيضا ، شملت نظام القصيد ، ولهذا أمكن لها أن تتطور (فنيا) وأن تواكب حركة التجديد ، في حين ظل شعر الزبيري على نهجه الأول ، بل لعل بداياته خير (فنيا) من نهاياته . وإذ يتطلع المعاودة إلى الشكل المسرحي (ومسرحياته مفقودة وهو نفسه لم يكن يعرف عنها شيئا) فلسنا نظن أن هذا التطلع يتجاوز قدرة قصائده وهي تقليدية ، نثرية ، لا تحمل رائحة عصرها ، ولا تعكس أي درجة من الوعي بمطالب التصوير الفني ، رغم محاولات التجميل التي بذلها بعض النقاد في هذا السبيل . أما الخليلي الذي خصص المجال الحادي عشر في ديوانه «وحي العبقرية» للشعر القصصي ، فإنه لم يجاوز نظم حكايات وأخبار من التاريخ ومن طرائف ونوادر العرب ، بعبارة أخرى : لم يستطع مغادرة التراث ، (وربما لم يف بحقه في هذا النظم) ثم عاد إلى الشعر القصصي في مجموعة أطلق عليها : «على ركاب الجمهور : من الشعر الحديث» والتحديث هنا لم يجاوز اصطناع الحوار في حكايات تراثية أيضا ، وسنعود إلى العناية بهذا الجانب ، وما يعنينا الآن أن الشاعر الخليلي يقول في مقدمته لهذه المجموعة النظمية القصصية : «فقد أحببت أن أكون في صف الجماهير ، وأن آخذ بأطراف هذا الشعر (يعني القصص) وكنت قد قرأت مرة «**مأساة الحلاّج**» مسرحية طويلة ، فتناولت قصة «**كيف أعمل**» وأخذت بها أسلوب الشعر الحديث ، وتابعت السير وراءها نزولا عند رغبة الجمهور ، ولكني

تقيدت نوعا ما بالتفعيلة والقافية» . وجميل من الشاعر أن يكشف عن مصادر التأثير فيه ، وتحريكه في اتجاه مختلف ، أو يظنه يختلف عن سابق تجربته مع الشعر ، وجميل منه أيضا أن يفكر في المتلقى (الجمهور) وأن يجرب موهبته في اتجاه يراه أكثر قبولا من الذوق الأدبي العام ، وجميل - أخيرا - ألا يفقد الشاعر ذاته وقناعاته فيكتب حسب المواصفات السائدة ، ولو تحت ضغط مقولة «الزبون دائما على حق» فقد استجاب للشكل القصصي ، ولكنه تمسك بالوزن (بالبحر أو بالتفعيلة) كما تمسّك بالقافية[٤٠] .

هكذا تعلن الوشائج عن نفسها بلا مواربة ، ولكن الثمرات الفنية لم تكن أبدا في مساحة هذا التواصل أو التطلع الذي حملته النيات ، ولم تحققه القدرات ، فظلت مفاهيم التراث اللغوى والشعري هي الغالبة ، على الرغم من أن إطلاق بعض الأحكام العامة لا يأخذ حجم المخاطرة ، فقد كان الفرج ، رغم لغته التجريدية الخالية من المجاز وأنواع التصوير الفني يملك قدرة واضحة على رسم الصور الكاريكاتورية ، وهو يرسم بالكلمات دون لجوء إلى المجاز ، ونستطيع أيضا أن نقول إن لغته هي الأقرب إلى اللغة العصرية (الصحافية) ، ونستطيع أن نزعم أن الزبيري هو أنقى من أخلص أداته الفنية لدعوته السياسية ، وأنه كتب رواية سياسية تعليمية متميزة ، ومع هذا فإن عوامل الجذب «التراثي» ظلت تمارس سيطرتها على الملكة الشعرية لدى هؤلاء الأربعة ، وإن بدرجة تختلف .

قد تكون نقطة البداية الصالحة لفحص العلاقة بين الآثار التراثية ومحاولة التحديث ماثلة في تعريف الشعراء الأربعة للشعر ، إن هذا التعريف - إلى حد كبير - يرتكز على المفهوم الخاص ، ويكشف عن «رسالة الشاعر» كما يعتقدها كل منهم .

أما الفرج فله قطعة بعنوان «الشعر» ، وقصة منظومة بعنوان : «الشاعر»[٤١] .

وفي القطعة يصف شعره ومنهجه بدقة بالغة . يقول :

والشعر - لولا بحور الشعر واسعة
أدواحه ، كل زهر جاء من فنن

وما العروض سوى الأغلال مقفلة
من القوافي بأقفال على الزمن
وربّ معنى لطيف غير متزن
تركته لسخيف اللفظ متزن
إني أرى الشعر في المعنى ولست أرى
في عابد اللفظ إلا عابد الوثن
واللفظ مهما بدا في الوزن مؤتلفا
تأتي المعاني له كالروح في البدن

إنه يهاجم العروض ، وجنايته على المعنى ، كما يعتبر الشعر معنى ، ويتسق هذا ومهاجمته العروض ، وحين يعرض لعلاقة اللفظ بالمعنى فإنه لا يجاوز ما قال القدماء : اللفظ جسم روحه المعنى . ولكن شعر الفرج لا يصنّف فنيا من أشعار المعاني كما كان يصنّف شعر أبي تمام أو المتنبي أو المعري ، إن المعنى عنده يعني نظم الأفكار - مهما كانت عامية أو سطحية - دون اهتمام بالتصوير أو العاطفة ، ومن هنا كانت منظوماته التي استهلكت نصف شعره في تاريخ نجد وآل سعود ، وهو نمط يعيد إلى الأذهان المنظومات العلمية التي استشرت في أزمنة تدهور الثقافة العربية (العصر المملوكي وما بعده) . وأي شعر نجده في «تعليقه» على الصدام بين الملك عبدالعزيز وقبائل البادية التي ناصرته أولا ، ثم عارضته حين تطلع إلى «تمدين» الدولة؟ يقول الفرج :

ومن أكبر البلوى عليه قبائل
من البدو في تلك الممالك تضرب
يسيل دم الثارات بين بطونها
وديدنها في الغزو تسطو وتنهب
ومن رام إحياء الشعوب فلا أرى
يتمّ له وسط البداوة مطلب

ولا رأى فيهم والجهالة طبعهم
وعادات سوء عندهم وتعصّب[٤٢]

. . . إلخ

لقد أدى هذا التصور للشعر ، وأنه معنى ، وأن العروض قيد وغلّ ، إلى شيوع النثرية ، واللغة التقريرية ، حتى يقول عن اللاجئين ، مثلا :

يا قوم ، هل فقد الإنسان قيمته
فصار يا قوم كالمستأسد الضاري
ألا قلوب ، ألا عطف ، ألا صلة
حتى ولو من صلات الجار للجار[٤٣]

ولسنا نظلم شعر خالد الفرج إذا قلنا إن الكثير من شعره ينتمي إلى هذه الطريقة المجافية لروح الشعر وفنه قديما وحديثا . ومن الطريف أنه في قصة «الشاعر» يصور شخصية عصابية مريضة ، تتنكر للمشاهد ، للواقع ، وتعيش بفكرة غريبة ، تطلب بها تحقيق خيال لا يتحقق ، وتلقى حتفها ثمنا لهذا الجفاء للواقع .

أما الزبيري ـ وشعره سياسي . في جوهره كما أشار هو نفسه ـ فإنه في مقدمته لديوانه «ثورة الشعر» يقول : «وقد يكون الشعر كما أتصور يعني الصدق الذاتي ، كما يعني الصدق الموضوعي» وهذا الجمع بين الذات والموضوع في درجة الصدق لا تسيغه غير عقلية تعودت التوفيق بين المستحيلات . على أن الثقة التي يعلقها على الشعر ومقدرته تبلغ حد اليقين «الرومانسي» ، وكما تدل مقدمته على هذا ، فإنه في قطعة بعنوان «إلى وطني» جعلها خاتمة ديوانه المذكور ، يكشف عن قناعته بقوة الشعر وقدرته على التغيير ، ثم صدمته في أن الأمور تكشفت على عكس ما كان يعتقد :

أضلني وهم شعر كنت أنسجه
سحرا يحوّل قلب الصخر ألحانا
وهالني شؤم ما استكشفت من جثث
قد كنت أحسبها من قبل تيجانا
فرحت أشعل بالقيثار مقبرة
الموتى ، وأنفض أغلالا وأكفانا
أصبو إلى أمتي حبا وأبعثها
بعثا ، وأبني لها بالشعر بنيانا
أصوغ للعمى منه أعينا نزعت
عنهم ، وأنسجه للصّم آذانا
وما حملت يراعي خالقا بيدي
إلاّ ليصنع أجيالا وأوطانا
يخاله الملك السفاح مقصلة
في عنقه ، ويراه الشعب ميزانا
فهاك يا أمتي روحا مدلهة
عصرتها لخُطاك الطهر قربانا
كأسا من الشعر لو تسقى الشموس بها
ترنّحت ومشى التاريخ سكرانا

هل يلتقط الحسّ نغمة «الاعتذار» عن مدائحه للإمام وولي عهده ، وتمسكه بما يعتقد من قدرة الشعر؟ إن مقدمته تشرح الشطر الأول من يقينه ، وهو أنه ظن أنه بمدائحه للأئمة ، والإعلان عن نظرته إليهم كما ينظر عامة الشعب ربما استطاع التأثير فيهم وتحريكهم في اتجاه الإصلاح ، فلما تيقن من عبث المسعى لم يفقد إيمانه بالشعر ، ولكن تحوّل به إلى الشعب .

ويضع المعاودة ـ في صدر ديوانه لسان الحال ـ صورة له ، تحتها ثلاثة أبيات تقول :

ترفعت إلا عن فعال زكية
تبرهن عن فضلي وتنطق عن مجدي
وأوقفت أشعاري على نصح أمتي
ولم أتبذّل في مقال ولا قصد
فكان جزائي أن أكون كما أرى
أحاول غرس الزهر في الحجر الصلد

إن تفاخر الشعراء بشعرهم مألوف ، والشعور بقصور الجزاء متوقع ، ويعنينا فهمه لرسالة الشاعر ، وهي نصح أمته ، وحراسة القيم بمجانبة التبذّل ويقر المعاودة للشاعر بهامش عن حق الشاعر في اتباع هواه إذ يقول :

والشعر خير مترجم عن خاطر
أبدا إلى أهوائه منقاد(٤٤)

ولكنه يفعل هذا في سياق قصيدة مدح ، فكأنما يجاري المتنبي في إعلان عاطفة الحب للممدوح ، وأن هذا المدح يصدر عن هوى خاص أو صداقة ، وليس رغبة في النوال . أما قطعته بعنوان «الشعر»(٤٥) فإنها تعيد ما سجله تحت صورته عن رسالة الشاعر في قومه .

ولعل عبدالله الخليلي ـ من بين الأربعة ـ الشاعر الوحيد الذي خاض في معنى التجديد الشعري ، وبخاصة في القالب الموسيقى . وقد ناقشه أستاذان ناقدان : أحمد درويش ، وعبداللطيف عبدالحليم ، فيما أثار من مفاهيم ، وله في سياق قصيدة وجه بها إلى صديق أبيات عن الشعر تكشف عن فهمه له ، ولرسالته ، وآفاقه :

هو الشعر ، لوراض الحقيقة وحدها
لضاقت مجاريه على كل معرب

ولكنه راض المجاز مطاوعا
فأوفى على غاياته غير متعب

وهذه الحفاوة بالمجاز تناسب اهتمام الشاعر الخليلي بالصورة البيانية ، كما سنرى ، وفي هذه القطعة ذاتها يستخلص مبدأ «عروضيا» مهما ، وهو أن بعض الأوزان غير مطربة ، ثم يقول في ختام الفقرة :

وما الشعر إلا رقة في مشاعر
وقد طالما أوحى بشيء مغيب
وقد طالما أدلى بمعنى مبعّد
فلففه في بُرد لفظ مقرب
وإن من الشعر البليغ لحكمة
فأكرم بطيب لاح من فم طيب (٤٦)

هكذا دارت جملة هذه التعريفات في حدود الموروث العربي منذ الجاهلية ، وحتى مشارف عصر شوقي ، وقد حققت دواوين هؤلاء الشعراء هذه التعريفات من حيث الالتزام بأغراض الشعر كما حددها القدماء ، ومن حيث أسلوب الصياغة وبناء القصيدة ، وتحقق هذا ـ عمليا ـ في تنظيم محتوى دواوين هؤلاء الشعراء في تبويبه ما بين المدائح ، والإخوانيات ، والمراثي ، والاجتماعيات ، ولم يخرج عن هذه القسمة غير ديوان الزبيري ، لأنه في السياسة جملة وتفصيلا ، حتى في مراثيه وحنينه ، فهو لايرثى غير شهداء النضال ، ولا يحن إلاّ للوطن ناعيا على الذين يحولون بينه وبين العدل والحرية .

لقد كانت دعوة الاستنارة والتطلع إلى الجديد هدفا مشتركا بين الشعراء الأربعة ، وباستثناء قصائد المديح التي ظلت مغلولة بقيود مدائح التكسب التراثية ، فإن استشراف العصر والفرح بمنجزات التقدم والدعوة إلى العلم ، وإلى التعليم مما التزم به الجميع في سياقات مختلفة ، لا تفترق مناسبة دينية ، عن

احتفال وطني ، عن الحفاوة بضيف كبير[٤٧] ، وهنا أيضا يستثنى الزبيري وإن تضمنت دعوته السياسية حرصا على المعاصرة والتقدم .

ومع هذا ظل الأثر التراثي هو الأقوى لأنه يتخلل المضمون ، ويتجسد في الشكل بالكامل ، فإذا كان تقسيم الشعر إلى أغراض سلوكا تراثيا ، فإن بعض هذه الأغراض حديث ينتمي لعصر الشاعر ، ولكن نسق القصيدة ظل تراثيا ، ولسنا نقصد بالنسق الوزن والقافية ، وكلهم يلتزمون الوزن والقافية ، وما جرى من تنويع عند الخليلي لم يجاوز طريقة القدماء في المسمط والمزدوج والموشح . . . وإنما نقصد ما يتجاوز الوزن والقافية إلى استخدام اللغة ، والصورة ، ومراعاة شرائط القدماء في صناعة القصيدة ، وبصفة خاصة : براعة الاستهلال (المطلع) وجودة الختام (المقطع) ، فضلا عن التعلّق بالمأثور من القول في صيغة تضمين ، قد لا يصل إلى مستوى التناص المؤثر ، لكنه يدل على نوع من التوجّه .

يهتم الفرج اهتماما واضحا بالمطلع ، وتأكيده للإيقاع يتجاوز ما حبّذه القدماء من ضرورة «التصريع» ، إلى نوع من اللعب باللغة اعتمادا على الاشتقاق أو الإيحاء الصوتي . ولنقرأ هذه المطالع لقصائد :

١ ـ أف لهذا الوضع أفّ / إن لم تفوا بالقول كفوا
٢ ـ آنستنا يا يونس / ولأنت نعم المونس
٣ ـ عقدت اجتماعك يا جامعة / فهل أنت مبصرة سامعة
٤ ـ (بنيتو) بنيت صروح الفخار / وجددت مجد بني الأصفر
٥ ـ الحمد لله ربّي / قد أسلم اليوم (فلبي)

فها هنا تنغيم زائد ، والتواء بالمعنى للملاءمة الصوتية ، فمثلا هذا المطلع عن ديكتاتور إيطاليا «بنيتو موسوليني» يشتق من اسمه الفعل «بنيت» أو يعيد اسمه الأعجمي إلى هذا الفعل العربي ، ومع هذا تمضي القصيدة في تقريع الديكتاتور والسخرية من صنيعه ، ولا تسلم له بأنه بنى صروح الفخار ، ولا أنه جدد مجد الرومان ! !

وفي حين يهتم الفرج بالمطالع اهتماما بيّنا ، يهتم الخليلي بالمقاطع بحيث يحقق الشرط «التراثي» بأن خاتمة القصيدة ينبغي أن تشعر بأنها انتهت ، وأن تكون في صياغة مستقلة لأنها آخر ما يبقى في السمع (ولأن الأمية فاشية) فربما كانت تلك الخاتمة كل ما يبقى في ذاكرة المتلقي العادي من القصيدة . سنجد عنده المطالع التقليدية ، من مثل :

حـــتـــام تتـــهم السليـــمـــا
وإلام تـشـــتـــاق الغـــريمـا
وإلام تمـــشـــى ذاهـــلا
حـــيـــران ترتاد الرســـومـــا
وتـبـــيـــت بـــين تـدلـه
وتـولّه تـرعـى الـنـجـــومـــا[٤٨]

فهو يجرد من نفسه شخصا آخر ، ويمضي مع هذا الشخص يحادثه حديثا نفسيا ، ثم يضع هذا الآخر (نفسه) بين الرسوم والأطلال ، ويعبر عن قلقه بأنه يرعى النجوم . وتتعدد صيغ الخطاب في مطالع قصائد الخليلي ، من مثل :

١ ـ قفابي بين أطلال بلينا
نسائلها عساها أن تبينا
٢ـ أهاجك البرق لما لاح مقتربا
فبتّ تسقيه من عينيك منسكبا
٣ ـ نبّئيه عن شأنه نبّئيه
واصدقيه الحديث لا تكذبيه

فهذه جميعا من طرائق المأثور ، حيث يجرد الشاعر من نفسه شخصا (أو أكثر) يتجه إليه بالحديث ، أو يوجه الكلام إلى امرأة مفترضة . . . إلخ . . . ولكن

العناية أشد وضوحا وانتماء للطريقة القديمة ، حتى من هذه المطالع ، وبصفة خاصة حين توجه القصيدة إلى شخص محدد ، حاكم ، أو صديق مثلا . فإذا كان من المألوف أن تنتهي قصائد الضراعة والمديح النبوي بالصلاة والسلام على الرسول[٤٩] وقد التزم الخليلي بهذا التقليد ، فإن «إخوانياته» - بصفة خاصة - تنتهي بتوجيه خطاب مباشر إلى الصديق ، بما يمكن أن يعد نصيحة ، أو وصية ، أو حكمة ، وكثيرا ما يتضمن ختام القصيدة كلمة «الختام» ذاتها ، وقد يكون لها إيحاء جنسي في بعض المداعبات الاخوانية وأخف هذه الإيحاءات ما يدل عليه قوله في ختام قصيدة :

وإن نلت منها زورة بعد غفوة
فقدك منالا رغم لاح مؤنب
وإن رمت منها قبلة فتسامحت
فذلك أقصى بغية المتطلب
ففضّ ختام المسك عن خمر ريقها
لتشرب شهد الحب من خير مشرب

لقد احتاط لنفسه ، فجعل الزيارة بعد الغفوة ، ويعني زيارة طيفها في المنام ، أما حين يرد إليه سؤال في حل الحب والنظر (وقد وجه مثل هذا السؤال لمحمد بن داود الظاهري ، الفقيه ، صاحب كتاب الزهرة) فإن ختام القصيدة يوجه المعنى :

فإن أتى الحبيب بعـ	د شاكيا لم نصغ له
ولا قصاص عندنا	له إذا ما أمّله
لكن قصاص غاصب	نعطيه مهما سأله
واحدة بمثلها	أو مائة معجّلة
ذاك قصاص الحب بين	أهله أن تسله
وهكذا ليس له	من دية إن قتله

حكـــم يجـيـــزه الهـــوى والحـــب رغم الجـــهله
فـاقتـــله وافتـــض خـتـا م المسك رمـزا للصله[50]

وقد تكررت هذه الإشارة المجازية ، من مثل قوله في قصيدة «مرفأ العاشقين» ، لحبيبته التي خامرتها الشمول :

هـلـمّ إلـيّ . . . . إلـى قـــــبـلـة
ولـو بـين فـــــرعـك والمفـــــرق
لأحـــيـــا بهـــا بين أهـل الهـــوى
أمـــيـــرا على صـــهـــوة الأبلق

لكنها - وهي أكثر شغفا به - ترفض قبلة الجبين ، ولم لا وقد خامرتها الشمول . وداعبها الحب في لطفه ، فعادت تبوح ولا تتقى ، فقالت :

حـــبـــيـــبي بدأت بعـــيش الغـــرا
م ، فـــفض الخـــتـــام ولا تشـــفق[51]

وإذا كان استطرادنا إلى هذه النقطة بهدف تأكيد التأثر بالنمط التراثي في تشكيل ختام القصيدة ، فإنه كشف عن أمر آخر ، هو محاولة التمرد على مألوف التصور لعاطفة الحب في ذلك التراث ذاته ، مما يعني - أو قد يعني - أن الشاعر الحديث والمعاصر ليس باستطاعته أن يكون «قديما» يعيش في غير زمانه مهما التوت موهبته في الاتجاه نحو القدم ، وليس باستطاعته أن يكون «حديثا» بالمعنى الفني طالما ظل متعلق النفس والمعجم والإيقاع بذلك النمط القديم .

إن الاتجاه إلى النمط القديم يأخذ صورا مختلفة في دلالتها على وجهة التعلق ، ودرجته ، قد نتلمسه في مفردات اللغة المستخدمة ، وهنا سيكون

التراث «لغويا» وليس شعريا ، وسنجد صراعا واضحا بين مستويين من المفردات يصعب التوفيق بينهما عند الشاعر الواحد ، فضلا عن أن يتجسّد هذا في القصيدة الواحدة . قد نجد في ديوان الفرج مفردة مثل «مستشزر» (ص٧٢) و«ضيزى» (ص ٨٣) و«حشاشة من الخوف» (ص ٥٥) «وثكلته أمه» (ص ٥٨) و«تقاعسوا» (ص ٦٧) ويجعل من الملك عبدالعزيز «الطغراء» (ص ٩٢) وهذه الكلمة بذاتها استخدمها الخليلي (وحي العبقرية ص ١٣٥) وهذا المستوى اللغوي (المفردات المهجورة) لا يناسب الشاعر السياسي الملتحم بالجمهور ، ولهذا سنجد المفردات المسرفة في حداثتها هي الأوضح لدى الزبيري ، بل إنها تتجاوز الوضوح إلى الابتذال ومصادمة الشعرية ، كأن يذكر «البنسلين» (ثورة الشعر ص ٩٣) (والأوكسجين» ثورة الشعر : ص ٩٦» ، بل إن صور الحياة الحديثة تفرض وجودها على خيال الشاعر ، وبخاصة حين يريد أن يتكلم ويردع الناس عن إسباغ القدسية على المظهر الزائف :

وهبوه أرواحكم وانفخوه
نفخ طفل بالونه يوم عيّد
قدموا من رؤوسكم قطع التغيير
إن شُلّ رأسه أو تبلّد[٥٢]

أما المقدس الزائف فإنه ليس أكثر من ممثل يضع قناعا يؤثر به على السذّج :

يتباكى على الضحايا كما يبكي كبار الأبطال في المسرحية[٥٣]

وقد تكررت هذه الصورة عند الفرج والخليلي أيضا . أما مفردات اللغة عند الفرج فإنها ـ في غياب المدى المجازي ونزعته المباشرة في التعبير والتصوير ، فإنها الأقرب إلى اللغة اليومية المستخدمة ، والأقرب إلى النثرية في نفس الوقت ، فنجد «مارس الحرب» (ص ٦٧) و«الخطر الأسود» و«بنج» (ص ٧٥) أما المعاودة فإن ما يشغله في المفردة أن يحقق «طباقا» ، وهذه أمثلة من ديوانه :

وهل لرايات عز بعدما طويت
نشر . . . . (ص ٥٣)
لقد نظرت إلى الماضي فأضحكني
وقد نظرت إلى يومي فأبكاني (ص ٦٣)
إن قوّض الحزن فيه صبرنا فلكم
أحيا بنا ميت الآمال والهمم (ص ٨١)

ويبلغ الخليلي المدى في استجلاب المفردات المهجورة ، واللعب باللغة ، وبمعاني المشترك اللفظي حتى يبني موشحة كاملة على اتخاذ كلمة «الخال» قفلا لكل بيت مع اختلاف المعنى[٥٤] ويستخدم كلمات من مثل : مسحنفر ، ولا اطّباني ، مشمعل ، أمشى ويعلوكوره ، لالعا ، مصمئل ، ابن بجدتها ، صافن ، بخ .بخ ، أبو مرة (كنية إبليس) جذيل محكك ، عيص ، بل قد يجمع بين المهجور والعامي في سياق واحد ، كما في قوله عن ابن نور الذي حارب العمانيين :

كم من الأنهار قد غادرها
وهي للكاسر في الدوّ عرين
وقرى ناضرة خلّفها
صحصحا يكبو بها العوْد الهجين
غير أن الله لا يهمل في
حكمه لو أمهل الناس سنين[٥٥]

فالبيتان الأول والثاني من نسج خاص ، يقارب التراث ، في حين يتردّى البيت الثالث في حكمة عامية ، ولغة عامية كذلك . ويبدو الأمر أكثر تنافرا حين يأتي في سياق الغزل ، كأن يقول عن «ذات الخمارين» :

أتلهبني الحسناء وهي مغيظة
وأرضى حياة الوغد فقعا بقرقر

وتأخـذ من عـرضي وجـاهي لسـانهـا
كـأن لم أكن بين الورى فـوق منبـر
وتنشط في وجـهي بكل بسـاطة
كـأني من بعض الفـتـات المخـمّـر[٥٦]

ولا نعرف ـ بدقة ـ العلاقة بين تخمير بقايا الخبز واعتراض هذه الحسناء سبيله (بكل بساطة) غير أن هذا الشطر ـ بكل بساطة أيضا ـ ليس من مستوى هذا الشعر ، بل ليس فيه شعر على الاطلاق . على أن الخليلي الذي يحرص على أن يبدو شاعرا عصريا يلجأ كثيرا إلى استخدام مفردات جديدة ، فنجد عنده : ذبذبة كهربية (ص ٢٠١) عبر الأثير (ص ٣٧٥) يومها التذكاري (ص ٣٨١) دور التفاعل (ص ٣٨٥) مثلث دورا ساحرا (ص ٤٠١) بل يسأل محبوبته :
سمراء ما هذا التفاعل بيننا؟ (ص ٤١٢) .

أما المستوى الآخر من العلاقة بالقديم فيتجلى في الاستعانة بصيغ المأثور وإن يكن بدرجات متفاوتة ، قد تكون مجرد إشارة ، أو كلمة ، أو صورة ، مما جرى عرف البلاغة القديمة على اعتباره نوعا من «التضمين» ، وقد يبلغ مدى «التناص»[٥٧] .

إن القرآن الكريم ، والشعر القديم ، وبعض الأمثال والحكم هي التي تمثل مرجعية التضمين والتناص على السواء . وهنا يتصدر اسم الخليلي أيضا ، ويأتي الفرج في المستوى الثاني من الالتفات إلى القديم ، ويقاربه المعاودة ، ولايكاد الزبيري يستعين به في ديوانه ، وإن لجأ إليه كثيرا في روايته الطريفة «مأساة واق الواق» .

إن الخليلي يستعين بعبارات من الشعر القديم ، مثل «المندل الرطب» (ص ٤٠) والأمثال : أهدى من القطا (ص ١٣٦) وإذ نقرأ هذه الصورة فإننا لن نخطئ مصدرها التراثي ، يقول عن أشواقه للنبي :

من فـؤاد كـأنه الطائر المو
ثق في الفخّ عـزّ منه النجـاء

كلما داعب النسيم جنا حيه
هوت باضطرابه الأهواء
يتعايى على القوادم حيرا
ن وغلّ الأشراك فيه عياء[٥٨]

لقد استمد صورة قلب ابن الملوح في ليل عنائه :

كأن القلب ليلة قيل يغدى
بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزّها شرك فباتت
تجاذبه وقد علق الجناح
فلا في الليل نالت ما ترجّى
ولا في الصبح كان لها براح

على أنه قد يضع البيت أو البيتين على صورتهما ، أو إحدى روايتهما ، حريصا على وضع قوسين ، كما فعل فيما أخذ عن عدى بن زيد العبادي ، حين نعى على بعض بني أمية استبدادهم بالحكم ، مستعينا ببيتي عديّ في تقرير حركة الزمن وحتمية التغيير :

«رب ركب قد أنا خوا بيننا
يمزجون الشهد بالماء المعين»
عصف الدهر بهم فانقرضوا
وكذلك الدهر حينا بعد حين»[٥٩]

واستعانات خالد الفرج بالتراث الديني والفني محددة بالمألوف الظاهر جدا ، وهذا مؤشر على سطحية علاقته بالشعر القديم ، من مثل : لكل شيء إذا ما تم نقصان ـ أو : اللاجئون من الرمضا إلى النار ، أو «أقبرة الرهط» ، وهذا يوصله إلى الحكمة العامية ، فوعود الغرب عن «الهدنة» هي من كلام الليل . . .

هي من كـــــلام الـلـيـل لما أشــــرقت
شـــمس الحـقـيـقــة ذوبتـه فـســالا[٦٠]

أو : لو كنت من مازن . . . إلخ . .

ولا يذهب المعاودة بعيدا عن المدى الذي بلغته مقدرة الفرج المحدودة ، بل لعله أقرب إلى السطح منه ، فيقول مثلا ، في ذكرى المولد النبوي الشريف :

فـــذلك مـــفــتـــون بتـقليـد غـيــره
وهذا غـــويّ في الجــهـــالة ملحــد

فنشتم رائحة طرفة ، دون أن نصل إلى عـمقه ، وإذ يبدأ قصيـدته : «مجد العرب السالف» بالغزل ـ على مأثور التقليد العربي ـ فإن الحبيبة تبقى مجمّدة في رموز الجمال القديم :

أفـاترة الأجــفـــان ضـــامـرة الحــشــا
بعـــيــدة مـهــوى القــرط ليس لهــا ندُّ

وكذلك يستمد ابن زيدون في ليله الطويل ، وشوقي في صبغ الحرية باللون الأحـمر . . . إلخ وتعلو درجة التـداخل ، أو التناص ، حين يلجأ الشاعر إلى التخميس ، أو الترجمة عن الفارسية ، وقد توسع الخليلي في النوع الأول ، وتوسع المعاودة في الترجمة ، كما ظهر أثر الخيام عنده ، وعند الفرج أيضا ، وظل الزبيري بمنأى عن هذا كله إلاّ في القليل النادر ، كأن يقول في مدح ولي عهد الإمامة :

وترى العـيــون تسـيغ نورك لهــفــة
وتضم مـحـــجــرها عليك وتطبق[٦٢]

فهنا يتحرك الشعور نحو بيت المتنبي في سيف الدولة :

وقـــفت ومـــا في الموت شك لواقف
كـــأنك في جـــفن الردى وهو نائم

ولكنه كان الأكثر حضورا حين يستحيي «روح» التراث في رصانة لغته ، وقوة صـــوره ، ووضوح إيقاعه ، وكبرياء معاني أصحاب المواهب العالية ، كما نجد في قوله :

خـــرجنا من الســـجن شم الأنوف
كـمـــا تخـرج الأســـد من غـــابهـــا
نمرّ على شـــفـــرات الســـيـــوف
ونـأتـي المنـيـــــة مـن بـابـهـــــا
ونـأبى الحـــــيــــــاة إذا دنّست
بعـــسف الطـغـــاة ، وإرهابهــــا
ونحـــتـــقـــر الحـــادثات الكبـــار
إذا اعـــتـــرضـــتنا بأتعـــابهـــا
ونـعـلـم أن القـــــضـــــا واقـع
وأن الأمــــور بـأســــبــــابـهــــا
ســـتـــعلـم أمـــتـنا أننا
ركـــبنا الخطوب حنانا بهـــا[٦٣]

***

هوامش المقدمة والفصل الأول

١ ـ أخذنا بسنة الميلاد أساسا للترتيب ، وقد استقينا تاريخ ميلاد خالد الفرج من كتاب خالد سعود الزيد عن الشاعر ، وذكر أيضا أنه توفى بدمشق عام ١٩٥٤م . أما الزبيري فقد أشار كتاب النصوص للمدارس الثانوية اليمنية أنه ولد عام ١٩١٠ ، ويذكر أحمد محمد الشامي في كتابه : قصة الأدب في اليمن (ص ٤٦٨) أن الزبيري قتل عام ١٩٦٤ عن ثمانية وأربعين عاما ، فيكون مولده عام ١٩١٦م ، وهو يخالف المعروف عن تاريخ قتله المجمع عليه أنه يوم ٣١ مارس ١٩٦٥م (انظر أقرب المؤلفات إلى هذا التاريخ كتاب : الزبيرى . . . شاعر اليمن ، تأليف عبدالستار الحلوجي ـ ١٩٦٨ ص ١٠٧ ، ويخالف عبدالعزيز المقالح في كتابه : الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني ، في تاريخ ميلاده إذ يذكر (ص ١٢٨) أنه عام ١٩١٨م ـ والتاريخ الأول أقرب إلى التصور إذ يتلاءم والدور المبكر الذي تصدّى الزبيري لأدائه . أما المعاودة والخليلي فقد أمدنا «معجم البابطين» بتاريخ ميلاديهما ، وقد توفى المعاودة ـ كما أشارت الصحف ـ إبان كتابة هذه الدراسة (مايو ١٩٩٦) . وقد استبدل بقاسم ـ المسجل على غلاف ديواني المعاودة ـ اسم : جاسم ، وهو النطق الخليجي لقاسم ، وبهذا أخذ المعجم ، ولعل الشاعر فضله أخريات حياته .

٢ ـ من هذا القبيل قول خالد سعود الزيد : «لست أعلم رجلا كان له من الفضل على الحركة الفكرية المعاصرة في الجزيرة العربية مثل ما كان لخالد الفرج رحمه الله ، لقد كان نموذجا فذا وطرازا فريدا ، فهو من القلائل الذين يصنعهم القدر ليؤدوا دورا لابدّ من تأديته ، حين يحين وقته ، وتستنفر بواعثه» . خالد الفرج : حياته وآثاره ـ ط ثانية ١٩٨٠م ـ ص ١٧ . وكذلك ما قرظ به قاضي المحكمة الشرعية بمسقط ديوان «وحي العبقرية» للخليلي حين يقول : «ولئن افتخر العصريون بشعر شوقي والرصافي والزهاوي وأمثالهم . . . فإننا نفتخر في جيلنا هذا بشاعرنا المشار إليه ، فقد جاءنا بما لم يأت به أولئك ، وأسمعنا ما لم نكن نظن أن نسمعه في شعر شاعر ما» ـ ص ١٠ وفي مقدمة الطبعة الثانية من ديوان المعاودة يوصف بأنه شخصية فذة ذات شاعرية مطبوعة ، وحتى مقدمة إبراهيم العريض للديوان الثاني «لسان الحال» ، وهو الأعرف بالشعر وأسراره لم تخل من مبالغة ، إذ يجعله ندا للجواهري في وطنياته ويصفه بصدق التصوير ، والبيان الرصين . في حين يقول الشاعر ـ المعاودة ـ عن نفسه : «صحيح إني شاعر مقلّ ، ويقولون عنى أيضا إنني شاعر المناسبات ، أرادوا بها نقدا ، وأعتبرها لي شرفا وحمدا ، فلا يسمع لي شعر إلا إذا اهتاجت العاطفة لذكرى دينية أو موسم قومي أقف فيه في جموع الناس مناديا إلى الإصلاح مذكرا بالماضي السعيد . . . .» إلخ . ونرجح أن التعطش لأداء الأدوار والمبالغة في أهمية الماضي وراء هذه النزعة التي لابد أن تتراجع وتتحفظ مع تعدد الدراسات واهتمام النقاد بهذا النتاج ، ويتأكد هذا حين نجد أن الزبيري وهو أعلاهم موهبة وتمكنا ، فضلا عن ارتباط الكلمة بالفعل في تجربته الوطنية/ الفنية ، تعددت عن شاعريته المؤلفات واختلف في تقدير قيمة إبداعه ، بتفاوت كبير ، لنقرأ دراسة عبدالعزيز المقالح : «الزبيرى ضمير اليمن الثقافي والوطني» ، ودراسة عبدالله البردّوني : «من أول قصيدة ، إلى آخر طلقة» ومناقشة وتفنيد أحمد بن محمد الشامي ، في كتابه : «من الأدب اليمني» لتعقب البردوني ، ولم يغمط هذا الاختلاف أهمية الدور «الشعري» الذي قام به الزبيري وهو أنه «الجسر» (مجرد جسر !!) عبر عليه الشعر اليمني من القرون الوسطى إلى القرن العشرين . انظر كتاب المقالح . . ص ٤٣ .

٣ ـ يقرر الزبيري في ديوانه «ثورة الشعر» أنه أهدر كثيرا من شعره الذي يسميه «القصائد الوثنية التي قلناها

في دور الطفولة الوطنية «(ص ٩٩) ويقصد بعض مدائحه في الإمام وأبنائه . ثم يثبت قطعة من قصيد لاتزال تملك أهمية خاصة ، كما يراها ، ومع هذا يحذف منها ما يتصل ببعض الحكام العرب الذين تغيّر رأيه فيهم (ص ١٠١) وفي مكان آخر يشير إلى قصيدة ودّ أن يبعثها إلى السجناء ، غير أنها ضاعت من يده فلم يتذكر منها غير ثمانية أبيات سجّلها (ص ١٣٠) . وفي كتاب البردّوني (ص ١٩) يذكر أن الزبيري كان يعدّل ويضيف في قصائده . ويعود البردّوني في مكان آخر ليكشف عن دوافع التبديل ـ أو بعض دوافعه ـ فيذكر أن قصيدة في رثاء السيف إبراهيم الذي قتل في ثورة ١٩٤٨ تحولت إلى قصيدة في رثاء الشعب . ويشرح البردّوني الموقف معتمدا على النشر الأول للقصيدة فقد «صدّر مقدمة للقصيدة أكد فيها أنه بدأ هذه القصيدة إثر سقوط حكومة الدستور ٤٨ ، وأنه أتمها في حدائق القبة بمصر بعد ثورة ٢٣ يوليو ٥٢ ، فهل أحسّ الزبيري أن قصيدة في رثاء إبراهيم كانت منشورة ، وإذا نسيها البعض فسوف يذكرها آخرون؟ ! غير أن مرثاة السيف إبراهيم التي ذاعت آخر الأربعينيات كانت مكتملة ، وأطول من المثبتة في الديوان وأجود شعرا من المثبتة المعدّلة ، لأن إحلال أبيات مكان أبيات عوّق تدفق القصيدة ، ورهلها بنتوءات لكي تختلف عن الأصل باختلاف لحظات تعبير القصيدة عن قولها . . . .» الخ ـ انظر ٦٨ من : «من أول قصيدة إلى آخر طلقة» .

٤ ـ شاعر الشباب هو لقب المعاودة في البحرين ، كما ذكرنا آنفا ، ويعلل عبدالله الطائي هذا اللقب بمواقفه القومية وقصائده الغزلية ، أما «شاعر الشعب» فقد أضيف إليه حين انضم إلى «هيئة الاتحاد الوطني» ، وهي جبهة شعبية قدمت مطالب للحكومة ، شفعها المعاودة بقصيدة ثائرة ، أُخرج بسببها من وطنه ، فرحل إلى قطر ، وفي قطر عاش رغم محاولة استعادته إلى البحرين . ومن الواضح أن شعره «القطري» في الديوانينْ إنما هو مدائح في أمرائها ، وهذا يفسر اللقب المكتسب .

انظر : الأدب المعاصر في الخليج العربي : ص ٢٢٠ ـ معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة ١٩٧٤م .

٥ ـ في الصفحة الأخيرة من ديوان «لسان الحال» يسجل المعاودة عناوين سبع مسرحيات ، يصفها بأنها «تمثيلية شعرية» ، وهي بترتيب ورودها : رواية عبدالرحمن الداخل ـ رواية الرشيد وشارلمان ـ رواية سيف الدولة بن حمدان ـ رواية المستعصم بالله ـ رواية جبلة بن الأيهم ـ رواية العلاء بين الحضرمي أو دخول أهل البحرين في الإسلام ـ رواية يوم ذي قار . وهذا الثبت اعتمده عبدالله الطائي في كتابه السابق ، ولكن إبراهيم عبدالله غلوم في دراسته عن تجربة المعاودة المسرحية يضيف مسرحيتين ذكرهما له الشاعر بنفسه ، وهما : سقوط بغداد أو هو لاكو خان ، وأبو عبدالله الصغير ، وقد بذل الباحث جهدا طيبا في محاولة استخلاص أسس فكرية وفنية لهذه المسرحيات التي فقدت نصوصها ، ولا يذكر الشاعر نفسه بيتا واحدا مما نظمه للمسرح ، فلم يبق منها غير عناوينها ، وبعض قطع متناثرة منتزعة من سياقها انظر المقالة بعنوان : «الاحتفال والمصادمة : من نصّ القصيدة إلى نصّ المسرح» مجلة «كلمات» ـ يونيو ١٩٨٤ .

٦ ـ عرضنا من قبل لنشأة المسرح في الكويت والبحرين ، الذي يرتبط بتأسيس المدارس النظامية ، وهنا نعرف أن إبراهيم العريض كان سابقا ومواكبا للمعاودة في إنشاء مدرسة خاصة ، وفي صنع التمثيليات الشعرية ، وقد كان الاهتمام بالتاريخ ـ موضوعا ـ يسود المرحلة ، وكان هو الممكن للشاعر غير المتمرس ، وفي ظروف سياسية واجتماعية ضاغطة ، على أن مسرحيات العريض ـ التي نجت من مصير مسرحيات المعاودة ـ لا تعكس وعيا دراميا أو معرفة بطبيعة العرض المسرحي ومطالبه .

انظر : المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء : ص ١٤٧ ـ ١٩٤ ـ دار الكتب الثقافية ـ الكويت ١٩٧٨م .

٧ ـ عواطف خليفة العذبي الصباح : الشعر الكويتي الحديث ص ٢٦١ ـ ٢٦٨ ـ جامعة الكويت ١٩٧٣ .

٨ ـ القصيدة في ديوان خالد الفرج ص ٢٤٦ وانظر ملاحظات سالم عباس خداده في كتابه : «التيار التجديدي في الشعر الكويتي» ص ١٩٩ ، ٢٠٠ ـ الناشر : المركز العربي للإعلام ـ الكويت ١٩٨٩ .

٩ ـ قصيدة «حنين الطائر» في ديوان : ثورة الشعر ـ ص ١٢٥ وقد نشر المقالح قطعة من قصيدة البلبل (انظر ص ٢٣ ـ ٢٦) وقدّم فاروق شوشة دراسة عن هذه القصيدة : مجلة العربي ـ سبتمبر ١٩٩٤ .

١٠ ـ الأبيات من ديوان خالد الفرج ص ٥٤ وفي البيت الثالث تناقض دال ، إذ علل تخوّف الترك من نهضة نجد أنها تريد أن تكون دولة عربية ، ثم لم يلبث أن يكشف عن المعنى النقيض ، وهو التطلع إلى مقام الخلافة ، وهي ـ عادة ـ خلافة المسلمين ، وليس العرب وحدهم ، فهذا هو الأساس الذي قامت عليه الخلافة العثمانية ، أو معارضة السلطان التركي باسم القومية فهو ما نهض إليه الشام .

١٢ ـ يطرح الزبيري مبدأ «التعامل مع القوى السياسية التي تمثل سلطان القديم» ودراسة روح الشعب عن طريق ممارسة الحياة التي تحياها الجماهير (ثورة الشعر : ١٥) ويعترف بأن هذا الأسلوب لم يؤد إلى نتيجة إيجابية ، بل إنه وجد نفسه في السجن رغم مدائحه . «ومن هنا نشأت فكرة التطامن للعاصفة . . . .» ثم . . . . أدرك أن الإمام يعادي كل تطور وكل إصلاح «وأنه لا ينفع معه رفق ولا لين ، ولا استعطاف ولا ثناء إذا كان المطلوب منه أن يحقق إصلاحا ، ولو على الأسس الدينية» (ثورة الشعر : ١٧) . وفي كتاب أحمد بن محمد الشامي : «من الأدب اليمنى» دفاع حار عن قصائد الزبيري ونهجه الإصلاحي ، ورصد لقصائد للبردّوني تسبق على ذات الطريق . انظر : ص ٨٥ وما بعدها .

١٣ ـ يشير الزبيري في «ثورة الشعر» إلى تطلع ثوار اليمن على تعاقبهم إلى الجامعة العربية ، أو دول أو دولة عربية لتساعد في إنجاح حركتهم ، وما عانى الثوار من خدع وإحباط في هذا المجال . وفي «مأساة واق الواق» يتكلم عما يسميه «عقدة سيف بن ذي يزن» ، ففي مشهد طريف في الجنة يلتقي العزّى محمود وسيف بن ذي يزن وعدد من شهداء اليمن الثوار ، ومن بينهم ضابط عراقي يرمز له بالحرفين : ج .ج ، الذي ينقد موقف سيف التاريخي قائلا له : « . . . إنك استقدمت الفرس إلى بلادك وسممت روح الشعب بالاتكالية ، وتركت فيه عقدة الاعتماد على الآخرين في حل مشاكله ، وقد رأيت آثار هذه العقدة بنفسي عام ٤٨ فقد كان الثوار يسيطرون على البلد سيطرة تامة ، ولكنهم كانوا يشعرون شعورا غريبا بأن الجامعة العربية يجب أن تحضر إلى عاصمة الثورة ولو لمجرد الضيافة ، بل وكانوا يصرون على أن يشترك في حكومة الثورة وزراء من دول الجامعة ، وقد ألحّوا عليَّ بصفتي عراقيا أن أختار بنفسي أي وزارة ، أو أكون قائدا عاما للجيش ، أو شيئا أكثر من ذلك ، كما ألحوا على الأستاذ الجزائري ف .ر نفس الإلحاح ، وكان هذا الأمر عندهم شيئا طبيعيا» : ص ١٧٥ .

١٤ ـ يبدأ شعر «الاجتماعيات» بقصيدة «فلسطين الشهيدة» وتحت هذا العنوان سطر يقول : : «ألقيت في حفلة التبرعات لفلسطين في البحرين : ديوان المعاودة ، ص ٣٧ وفي «لسان الحال» قصيدة أخرى بائية : ص ٢٥ ، وقيلت في حفل آخر لجمع التبرعات أيضا ، أما قصيدة : بالشارات قومنا (لسان الحال : ص ٤٤) فقد ألقيت في حشد المتظاهرين من أعيان وشباب البحرين احتجاجا منهم على القرار الجائر بتقسيم فلسطين .

١٥ ـ يخاطب الشاعر الملك قائلا :

ربطت الحساء بأرض الحجاز
وأقصى عسير بجوف العمر
على القلزم ، البحر يُسرى يديك
وفوق الخليج اليمين استقر

ومـــا بـين هـذا وذا مـــوطـن
بقحطان ممتلىء مع مضر
فوحدت قلب البلاد العظيم
وألفت مـا بين تلك الزمر

الديوان : ص ٩٠

١٦ ـ ديوان خالد الفرج : ص ١١٨ ، ١١٩

١٧ ـ ديوان المعاودة : ص ١٩ وفي القصيدة أصداء لقصيدة شوقي التي وجه بها إلى الخديوي عباس حلمي الثاني ، المعروفة باسم «إلى عرفات الله» ، وهي على وزنها وقافيتها .

١٨ ـ ديوان المعاودة : ص ٤٨ ، ٤٩

ومثل هذا نجده في قصائد أخرى ، كما في قصيدة : «تحية العام الهجري» ص ٥٣ ويختمها بقوله :

بنى العروبة أنتم خير من ضربت
بنبلهم بين كل الناس أمثال
لا ينهض الشرق إلا بعد نهضتكم
ولا يذود عن الإسلام أبدال

ويقول إبراهيم عبدالله غلوم في مقالته : «الاحتفال والمصادمة : من نصّ القصية إلى نصّ المسرح» : «نعتقد بأن اتجاه المعاودة إلى تمجيد العروبة لم يكن يمثل عنصرا ثانيا في تجسيد الفكر القومي ، . . . . وإنما كان يمثل جوهر هذا الفكر ، ولم تكن المنظومة الإسلامية التي طالما ردد فضائلها إلا لبوسا لهذا الجوهر ،إن العروبة عنده هي الفعل ، والإسلامية هي ناتج هذا الفعل وإنجازه الأساس» .

١٩ ـ ديوان : وحي العبقرية : ص ٩٩

٢٠ ـ ديوان : وحي العبقرية : ص ١٠٦

ويستهل القصيدة بمدح الإمام بقوله :

إليك فقد أقدمت عزمي مشمرا
إلى خطة تسمو على المجد مظهرا
إلى موقف يعنو له النجم ساجدا
وتنحط عن عليـاه شامخة الذرا

٢١ ـ في صدر ديوان «وحي العبقرية» تنبيه إلى خطأ في ترقيم الصفحات ، ولكن الواضح أن هذه الصفحات أزيلت بعد طباعتها وترقيم الديوان بحسبانها فيه ، وليس مصادفة أن المحذوف هو «مجال القوميات (ص ٢١٩ ـ ٢٦٦) بكامله ، وهو من خمس عشرة قصيدة بعضها عن الفدائي ، وفلسطين ، والعدوان الثلاثي على مصر ، وحادث السفينة كليوباترا في ميناء امريكي . . . إلخ . ولا نظن أن هذه القصائد استبعدت لأسباب تتعلق بموضوعها (المجرّد) ولعله رأى أنه تجاوز مستواها في النظم ، أو تجاوزتها الأحداث ولم يعد أحد يتذكر هذه الموضوعات ، ذلك لأننا نجد للخليلي قصائد في هذا الإطار ذاته وإن اختلف السياق .

٢٢ ـ انظر : خالد الفرج : حياته وآثاره ص ١٣ وما بعدها ـ ط ثانية ١٩٨٠ مكتبة الربيعان . الكويت .
٢٣ ـ ديوان خالد الفرج : ص ٢٢٨
٢٤ ـ ديوان خالد الفرج : ص ٢٦٩
٢٥ ـ ديوان خالد الفرج : ص ١١٤
٢٦ ـ ديوان خالد الفرج : ص ٥١ وقد خص الشاعر آل مقرن (ص ٨٥) بقصيدة مدح رفعها إلى الملك سعود حين كان وليا لعهد أبيه عبدالعزيز ، كما كان قائدا لجيشه في وقعة السبلة التي عاد منها منصورا .
٢٧ ـ محمد محمود الزبيري : ثورة الشعر : ص ٣١ ,٣٢ ط ثانية ١٩٨٥ .
٢٨ ـ من أول قصيدة إلى آخر طلقة : ص ١٨٠ ـ ١٨٢
٢٩ ـ ديوان المعاودة : ص ١٦
٣٠ ـ ديوان المعاودة : ص ٢٣
٣١ ـ ديوان : لسان الحال : ص ٩
٣٢ ـ ديوان : لسان الحال : ص ٥١
٣٣ ـ ابن رشيق : العمدة ص ١٢٩ ، ١٣٠ ويستخدم ابن رشيق عبارة «قالوا» فكأنما ينقل عن الموروث العربي في هذا الباب ، وهو ينسب التعقيب الأوّلى إلى أبي العباس أحمد بن عبدالله ، ويذكر أيضا ما مدح به الأخطل الخليفة عبدالملك بن مروان ، بقوله :

وقد جعل الله الخلافة منهم
لأبيض لا عاري الخوان ولا جدب

وقالوا : لو مدح بها حرسيا لعبدالملك لكان قد قصّر به : العمدة ٢/ ١٢٩
٣٤ ـ ديوان المعاودة : ص ٣٥ وهذا المقطع ختام قصيدة رفعت إلى عظمة المغفور له الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة بمناسبة عيد جلوسه السابع .
٣٥ ـ ديوان الفرج : ص ١١٥ ـ وهي قصيدة : «ربيعة في البحرين» ، وفيها يقول :

وجزيرة البحرين بحر زاخر
فيها ، وبحر موئل الرواد
والمجد فيها شامخ متقادم
لثمود يرجع عصره أو عاد
. . . إلخ

٣٦ ـ ديوان : وحي العبقرية ص ٢٧٤
٣٧ ـ انظر قصيدة : ذكرى ابن زيدون ـ وحي العبقرية ص ٣٣٤ وهي تجاري «أضحى التنائي» وزنا وقافية ، وفيها حسّ قومي جميل ، ولكن إلحاح مثل هذه العبارات لا يخلو من دلالة .
٣٨ ـ كما في رثاء أحمد بن سعيد بن ناصر الكندي ، فهو :

من المحتد الأعلى على عيص كنده
وهو : فتى شيخنا الكندي
وأخيراً : عليك سلام الله يا شيخ كنده
وأسرته : «بنى شيخنا الكندي» .

انظر : وحي العبقرية ص ٤٢٢ ، ٤٢٣
وانظر مراثيه ص ٤٢٥ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٥ فكلها مراث لأبناء تلك القبيلة ، وتذكرهم بهذه الصفة .
٣٩ ـ الأولى بعنوان : من وادي اللؤلؤ إلى وادي النيل ، ومطلعها :

من منبت الدرّ تسليم وتكريم
لشاعر اللغة الفصحى وتفخيم

وهي من ٤٢ بيتا ، وأرسلت إلى شوقي مع نخلة ذهبية ثمرها من اللؤلؤ ، وقد أشار شوقي إلى هذا الرمز الجميل في قصيدته التي حيّا فيها المجتمعين لتكريمه ، إذ قال في أثنائها :

قلدتني الملوك من لؤلؤ البحرين
آلاءها ومن مرجانه
نخلة لاتزال في الشرق معنى
من بداواته ومن عمرانه
الشوقيات ص ٢ ص ١٩١

أما القصيدة الأخرى للفرج فنظمها حين بلغه رحيل شوقي ، وأن آخر كلمة له كانت : «إن أمرى قد انتهى» . وقد أسمى قصيدته : منتهى شوقي .
انظر ديوان الفرج : ص ٢١١ ، ٢٢١

٤٠ ـ ينظر في هذه الجوانب مقدمة أحمد درويش لديوان : «على ركاب الجمهور» والدراسة التي كتبها عبداللطيف عبدالحليم (أبو همام) ضمن كتابه : في الشعر العماني المعاصر : ص ١٢ ـ ٥٧ ط أولى ـ مكتبة النهضة المصرية .

٤١ ـ ديوان خالد الفرج : ص ٢٣٣ وهي رسالة منظومة إلى صديق ، وص : ٢٤٦ وتحت عنوانها عنوان فرعي هو : قصة مبتورة .

٤٢ ـ ديوان خالد الفرج : ص ٦٤

٤٣ ـ ديوان خالد الفرج : ص ١٦٩

٤٤ ـ ديوان المعاودة : ص ٢١

٤٥ ـ ديوان المعاودة : ص ٥٦

٤٦ ـ ديوان وحي العبقرية : ص ٢٧٥ ـ والبيت الأخير إشارة إلى قول النبي (ص) «إن من الشعر لحكمة» .

٤٧ ـ عن الدعوة إلى العلم وتحبيذه انظر ديوان خالد الفرج ص : ١٠٧ ، ١١٠ ، ١١٣ والقصيدة الأولى

ألقيت في حفل تكريم الزعيم التونسي عبدالعزيز الثعالبي ، وفيها يقول :

آلامنا آمالنا وشفاؤها
لو حقق بتكاتف وتحابب
ومدارس تنمي الفضيلة بيننا
لتردنا نحو الطريق اللاحب
فالعلم للشعب الضعيف معزّز
ومحرر من غاصب أو ناهب .

وفي تحية الكشاف الكويتي يقول المعاودة :

تلك الشعوب تنادت للعلا ومشت
ووحدت شملها في السعي والدأب
ما بالنا نحن قد بتنا يهددنا
داء الجهالة بالأرزاء والعطب
مناهل العلم أروت نفس واردها
ونحن عن عذبها المورود في سغب

ديوان المعاودة : ص ١٧
بل إن المعاودة في استقباله لشيخ البحرين العائد من لندن يربط عظمة الانجليز في بلادهم والعلم .

أمولاي قد شاهدت في الغرب عالما
سما للثريا واستطال إلى الشعرى
على ضفة التاميز قوم أعزة
كرام علوا بالعلم بين الورى قدرا

ديوان المعاودة : ص ٢٦
ولا يختلف الخليلي ولا يتخلف في هذا الهدف . انظر : وحي العبقرية ص : ١٧٢ ، ١٨٥ ، ٢٠٥ ، ٢٨٨ والقطعة الأخيرة نادرة في غنائيتها وسلاستها :
وإن قصر المعنى على العلوم الدينية في هذا السياق .
٤٨ ـ ديوان : وحي العبقرية : ص ٢٠٠
٤٩ ـ انظر ختام قصائده الدينية : وحي العبقرية : ص ٤٠ ، ٤٣ ، ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٥ إلخ .
٥٠ ـ ديوان وحي العبقرية : ص ٣٦٩ وفي الديوان : «الهدى» وليس «الهوى» وهي ـ فيما نرى ـ أليق بالسياق .
٥١ ـ ديوان وحي العبقرية : ص ٣٨٧

٥٢ ـ ديوان ثورة الشعر : ص ٦٠
٥٣ ـ ديوان ثورة الشعر : ص ٧٠
٥٤ ـ ديوان وحي العبقرية : ص ٤٠٣ وانظر ما فعل بكلمة «عين» في القصيدة ص ٤١١ .
وقد أطلق على صنيعه هذا أنه من «المترادف» وليس كذلك ، وإنما هو من المشترك اللفظي .
٥٥ ـ ديوان وحي العبقرية : ص ١٥٠
٥٦ ـ ديوان وحي العبقرية : ص ١٨٧
٥٧ ـ التناصّ : Inter أساسه وجود نصّ داخل نصّ ، أو توالد نصّ جديد ، من نصوص سابقة عليه . وقد أنكره «بلمين» واعتبره بمثابة إلغاء لنشأة المكتوب ، تطلعا إلى لا تحديد مجهول ، في حين اعتبره «رولان بارت» بحثا في جيولوجيا الكتابة . ولسنا في موضع التفضيل أو التفصيل ، ونرى أنه ليس كل استخدام للمأثور يرقى إلى مستوى التناص ، وليست القضية راجعة إلى «مساحة» الاقتباس ، بل إلى أهميته وعمقه في تفجير أو توجيه المكتوب .
٥٨ ـ ديوان وحي العبقرية : ص ٦٢ .
٥٩ ـ والبيتان كما أحفظهما ـ اعتمادا على الذاكرة ، ولا أتذكر المصدر الآن :
رب ركب قد أنا خوا حولنا
يمزجون الخمر بالماء الزلال
عصف الدهر بهم فارتحلوا
وكذلك الدهر حالا بعد حال
وليس من فرق في المعنى ، والكلام على لسان شجرتين . . . وبين البيتين بيتان آخران .
٦٠ ـ ديوان خالد الفرج : ص ١٧٣
٦١ ـ ديوان المعاودة : ص ٢٧, ٤٣, ٤٥, ٤٨
٦٢ ـ ديوان ثورة الشعر : ص ٣١
٦٣ ـ ديوان ثورة الشعر : ص ٣٧, ٣٨

* * *

الفصل الثاني

ثلاثيات

لقد استأثرت «الرباعيات» أو الخصائص الموضوعية والفنية التي تقاربت فيها مناهج الشعراء الأربعة ، بأهم المداخل إلى عالم كل منهم الشعري ، ولعل هذا أن يعني أن صفات التقارب بينهم أوضح ـ وليست بالضرورة أكثر ـ من صفات التباعد ، على أن ختام هذه الدراسة ، حيث نعرض لما انفرد به كل شاعر ، قد يكون حاسما في تأكيد الفروق ، وطبيعة الموهبة الشخصية ، التي لا يتشابه فيها شاعر مع شاعر آخر ، حتى مع اتفاق الظروف الخارجية ، ووحدة المرجعية الثقافية . أما هذه الثلاثيات (وهي ثلاث أيضا) فترصد ما اتفق فيه ثلاثة من الشعراء ، أو تقاربوا ، وتشير إلى المختلف ، وأسباب اختلافه ، كما تهتم بوجه الاتفاق وانعكاسه الفني .

الثلاثية الأولى: الاغتراب

وقد لا نجد ضرورة للتفرقة بين الغربة ، والاغتراب ، إذ رأى البعض أن يفرّق بين الغربة أي الهجرة عن الوطن بالجسد ، والاغتراب أي الشعور بالعزلة ، وربما النبذ والحصار ، وإن يكن الشاعر مقيما في وطنه . والمعنيان كلاهما ـ على أية حال متحققان لدى الشعراء الثلاثة : الفرج والزبيري والمعاودة ، وهل هي المصادفة التي جعلت الغربة إلى الهند بصفة أساسية؟ أما الخليلي الذي يقول في سيرته الذاتية ـ كما سطرها في معجم البابطين ـ «إنه تقلد العديد من المناصب الرفيعة في الدولة ، كان آخرها مستشارا بوزارة العدل والأوقاف» ، وبصرف النظر عن تلك المناصب التي تقلدها الشاعر الخليلي فإن شعره يصور حالة من الرضا والثقة والامتلاء والقناعة بالواقع ، بل السعادة به ، والتعامل معه ، شديدة الوضوح ، وتنفي عنه أي فطنة للاغتراب الروحي ، حتى مع هذا الإصرار على تصدير ديوانه الضخم بقصائد طوال في التصوف والسلوك ، وستكون لنا مع هذا المجال وقفة ، وباختصار فإننا نرى أن هذه القصائد ذات نزوع أخلاقي ، وهي نوع من رياضة القول وعرض المعارف ، أكثر منها صادرة عن موقف صوفي يملك رؤية للحياة ، وللمجتمع ، تختلف عما يراه أقرانه من الناس .

أما أسباب الاغتراب لدى الشعراء الثلاثة فهي البحث عن فرص للرزق ، كما هو الحال مع خالد الفرج ، أو الأمان كما هو الحال عند الزبيري ، أو كليهما كما نجد في اغتراب المعاودة ، لقد بدأ كل منهم حياة طبيعية في موطنه ، بل حياة متفاعلة عاملة آملة . لقد ذكر خالد سعود الزيد أن الفرج كان من الجيل الأول الذي درس بالمدرسة المباركية ثم ما لبث أن تحول من تلميذ إلى معلم بذات المدرسة ، وهذا وضع مرموق لاشك بمنطق أي زمن ، ولكن يبدو أن العمل بهذه المباركية التي أنشئت بأموال تبرعات كان هزيلا جدا في مردوده المادي ، وربما غير مضمون أيضا ، وبصرف النظر عن مبالغات الزيد الواضحة ، فإن عباراته تعطي هذا المعنى ، يقول :

«وفي سنة ١٣٣٦هـ غادر الكويت إلى مدينة بومبي شأن سائر الكويتيين الذين يذهبون إلى الهند للتجارة ، فطاب له المقام هناك ، فاستقر ، واشتغل كاتبا عند أحد التجار الكويتيين ، وأخذ يتعلم اللغة الانجليزية ، واللغات الهندية ، فتعرف على آداب الهنود وطبائعهم ، وأسس مطبعة سماها المطبعة العمومية ، وفي سنة ١٣٤١هـ زار البحرين لبعض المهام ، فأعجبته . .» الخ . وإذاً فإن الذي يغترب بقصد التجارة لا يتحول ـ بمجرد وصوله ـ إلى موظف صغير ، ومن الممكن أن اشتغاله كاتبا لدى تاجر كويتي سببه أنه لم يكن يعرف الانجليزية ، لغة التعامل الأولى في تلك المدينة الهندية التجارية ، وقد ظل «موظفا» أكثر من خمس سنوات ، أما هذه «المطبعة» فلا نظن أنها كانت تتجاوز آلة صغيرة يدوية ، مما يخصص لطباعة صفحة واحدة لإيصال أو «تذكرة» مثلا ، ذلك لأن الفرج نفسه لم يخبرنا ـ رغم حرصه على تسجيل كل ما مر به من أعمال ـ أنه طبع كتابا أو نشر دراسة أو ديوانا ، والحقيقة أن الفرج الشاعر لم يعش تجربة الإبداع بعمق في أكثر ما كتب ، إذ تغلب عليه عقلية الموظف وروحه ، ومن ثم تبدو التماعات الموهبة عنده قليلة ، بل نادرة . إنه ـ مثلا ـ يمتدح جامعة الدول العربية ، في سياق أن المملكة السعودية من مؤسسيها ، ويصف المملكة بأنها بلاده العليا ، في حين يرصّ أسماء الدول العربية الأخرى مجردة من الوصف ، أما حين تحرر من حديثه بلسان المملكة ، فقد أصبحت الجامعة وأمينها هدفا للسخرية والتهكم ،

يقصد إليه قصدا ، أو يستطرد إليه لمجرد الإثارة ومجاراة الفهم السطحي لأدواء الأمة العربية[٢] .

لقد تنقل الشاعر ما بين مسقط رأسه (الكويت) والبحرين ، والهند ، والإحساء ، ودمشق ، وهذه النقلات تنعكس موضوعيا على صفحة بعض القصائد ، ولكنها عاطفيا تسير على نسق واحد ، لا نجد فيه لوعة الاغتراب ، أو قلق التنقل ، فقصيدته التي كتبها عقب نفيه - بأمر الحاكم الانجليزي - عن البحرين ، موجها بها إلى الحاكم من آل خليفة خالية من صور التعلق ، بل تحمل قدرا من الملاحاة ، فيما عدا بيتين أو ثلاثة ، يقول فيها :

ألا ليت شعري هل أزورنّ آمنا
معاهدكم ، أكرم بها من معاهد
وهل أمتطي نحو (الصخير) سوائرا
يفوق سراها سابقات الأوابد
فأشرب من (أم الحصاة) زلالها
وأنعم وسط القصر بين الموائد[٣]

وإظهار التعلق أو الشوق إلى الوطن يختلف ، في وازعه الشعري وتحقيقه الفني ، عن الشعور بالاغتراب ولوعة فقد الوطن . أما قصيدته المباشرة الوحيدة عن مسقط رأسه ، وهي بعنوان «وطني الكويت» فإنها أبعد ما تكون عن شعور الانتماء ، أو شكوى الاغتراب ، وها هي ذي القطعة ، وهي لا تزيد عن ثمانية أبيات :

وطني ومهد أبي ومسقط راسي
أهواه حتى آخر الأنفاس
وطني قضيت به سويعات الصبا
فالله ، لست لها الحياة بناسي

لله مـــا أحلى تذكـــر عـــصـــرهـا
حلـم جـــمـــيـل في لـذيـذ نـعـــاس
فـــإذا مـــضـــيت فـــإنني مـــتلفت
وإذا أتـيـت أتـيـت ســـــــمت الـراس
حـــبي لـه حب يخـــالط مـــهـــجـــتي
والحب آفـــتـــه الفـــراق القـــاسي
قـــد ضـــمّني وقت الرضـــاع وضـــاق بي
بـعـــــد الـفـطـام فكـدّر اســـتـــئـناسي
لولا مـــعـــاكـــســـة الظروف لهـــمـــتي
لأقـــمت من مـــهـــدي إلى أرمـــاسي
أمـن المروءة أن يـجـــافى مـــخـلص
وســـواه فـــيـــه طاعم أو كـــاسي[٤]؟

فها هنا لا نجد عـاطفة كبيرة ، عميقـة ، رغم ترديد كلمة «وطني» ، وحتى على افتراض أن شعور الاغتراب غير موجود بسبب أن الشاعر يعيش في مجتمع عربي قد تكيف معه ، فإن روح الخذلان واللوم واضحة ، وقد نجد في القطعة أثرا من الشـريف الرضى ، ومن الحطيئـة أيضـا ، وهمـا لا يجتـمـعـان في سيـاق طبيعي[٥] ، وهذا جميعه مما يرشح افتعال النسق والمعنى .

إن القصيدة الوحيدة الجيدة التي نعتبرها ثمرة خبرة مباشرة بمواطن التنقل هي قصيـدة «المهـاتما» غـاندي . وهنا نذكر بـأن الشـاعر كـان مغرمـا بترديد أسمـاء شـخصيات العصر السياسيـة ، لأنها تحقق له الطابع السياسي الذي وقف عليه شعـره ، ولأنه يعرض من خـلالها معـارفه التي يريد أن يظهـركم هي متنوعة وعميقة ، كأن يستطرد ليشير إلى بسمارك ، أو روبسبير ، أو فولتير[٦] ، ولا نظن أنه كان يدرك بدرجـة كافيـة المعنى والدور التاريخي الذي تمثله هذه الأسمـاء . أما السـاسـة المعـاصـرون فقـد كـتب عن هـتلر ، ومـوسـوليني ، ومـاك آرثر ، وفلبي ، وتيتو . . ولكن أكثر هذه القصائد تقوم على تلفيق واستجلاب لمعان وإشارات ،

لا تستدعيها الإثارة الأساسية الباعثة للقصيدة ، وفي هذا تتفوق قصيدته عن الزعيم الهندي غاندي ، أو «المهاتما» ، وهذا ـ فيما نرجح ـ ثمرة من ثمرات المعايشة عن كثب ، وربما التمازج مع تجربة الشعب الهندي مع زعيمه الروحي ، وهذا الشرط لم يتوافر للفرج حيال موضوع آخر ، باستثناء مدائحه للملك عبدالعزيز ، وقد كان في معيته وينشد قصائده بين يديه ، ومع هذا لابد أن مسافة مقررة كانت تفصل بين الملك والشاعر ، ونعتقد أن هذه المسافة لم تكن موجودة في ممازجة تجربة زعيم الهند الروحي الذي كان ينزل بين الجماهير ، ويجري عليه تماما ما يجري عليها ، ومن هنا تلك الدقة «الفنية» في رسم صورة المهاتما ، الذاتية ، والروحية ، وأثره في أمته ، وفي العالم ، ثم يضمن هذا الرسم دعوة معللة إلى أمته العربية أن تتحرك من تطلعها التقليدي إلى الغرب ، لتكتشف موطن القوة الروحية القادمة من الهند ، والقوة الصناعية الصاعدة من اليابان :

قطعـــــة من نســـــيج قطن خـــــام
خـــــشن حـــــول هيكل مـن عظام
ثم رأس ، رأس (الســـــبَّـــــرمـــــان)
مـــوجـــودا كـــمـــا صـــوروه في الأوهام
أذن قـــــد أعـــــارهـا الفـــــيل إياه
وأنـف من الأنـوف الضـــــخـــــام

ويمضي في رسم ملامح عجوز ، لكنها «تُريك الشباب بالابتسام» ، وتتولد عن مفارقة ضعف الجسد وقوة الروح مفارقة فقر المظهر وعظمة التأثير في الهند وفي العالم :

عـــيــشـــه حــفنة من العـــدس الناشف
أو شـــــخـــــبـــــة مـن الأغنـام
هـذه الصـــــورة الـتـي تملأ الكـون
ضـــجـــيـــجـــا مـــحـــاطة بالـزحـــام

ويمضي تشكيل القصيدة في سلسلة من ثنائيات المفارقة القائمة بين صور تقابلية ، فالغرب يفاخر بأديسون الذي أضاء المدن ، ولكن الشرق «اخترع» المهاتما الذي أضاء القلوب ، وهذا المهاتما جمع القوة والضعف ، أو ولّد من الضعف قوة ، كما جمع بين قوة الناسوت واللاهوت في تحريكه لشعبه[٧] . . وهذا النسق التقابلي بين ثنائيات متناقضة منح هذه القصيدة صيغة متميزة ، وعمقا افتقدته قصائد الشاعر في مجموعها ، فضلا عن احتفائها بالتصوير ـ في نصفها الأول ـ فتخلصت من طابع التجريد والتقرير الذي يغلب على لغة القصائد في الديوان .

كان الفرج حريصا على أن يسجل المناسبة والمكان الذي صنع فيه قصيدته ، وتقصّي هذا الجانب يدل على أن خير شعره وأكثره تنوعا في موضوعاته هو ما صنعه إبان إقامته في البحرين ، أما سنوات الهند ـ على امتدادها وأنها تمثل مرحلة الشباب ـ فليس في الديوان غير قصيدة واحدة منصوص عليها أنها صنعت في «بومبي» ، وإن كان التأمل «الموضوعي» يمكن أن يرشح قطعا أخرى أغفل تحديد موقعها ، فضلا عن قصيدته عن «المهاتما» . أما تلك القصيدة المنسوبة إلى بومبي فإنها بعنوان «الجموع المتصارعة» والطريف أنها تصور معاناة أهل الكويت في الحصول على ماء الشرب ، حتى مع استخدام السفن التي تجلبه من شط العرب ، ولعل الفرج أول شاعر كويتي صور هذه المشكلة ، وجاء تصويره ينزف قسوة وحرمانا ، وينتهي إلى دعوة تحريضية إلى حل مشكلة المياه ، كما أن لغته فيها حركة وإثارة ، حتى في ابتدائه بمفردة مهجورة تثير الغرابة ، لأن الوضع كله مستغرب ، ومهجور[٨] .

أما محمد محمود الزبيري فقد كانت هجرته إلى باكستان ، التي استقلت عام ١٩٤٨ عقب فشل ثورة ابن الوزير (عام ١٩٤٨) تلك الثورة التي قلدت الزبيري منصب وزير المعارف ثم كان فشلها وهو خارج اليمن سببا في نجاته وهربه إلى عدن ، ثم الهند ، ثم الباكستان ، وهي فترة من أقسى ما مر به في حياته القلقة[٩] ، وقد توقفت أو خفت وطأتها بعودته إلى القاهرة عقب قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ . عن قصائده في مرحلة الغربة في باكستان يقول عبدالستار الحلوجي : «كان

صوت الإسلام هو الغالب على تلك القصائد جميعها ، فهو في قصيدته التي ألقاها في الذكرى الأولى لقيام باكستان يتحدث عن الصراع بين الإسلام والوثنية . . وحين يستقبل عبدالوهاب عزام عند قدومه إلى الباكستان سفيرا لمصر لدى حكومتها نراه يخاطبه قائلا :

انظر إلى الإسلام ما باله
أجمعت الدنيا على حربه

وينتهي الحلوجي إلى خلاصة كاشفة في قوله : «وهكذا نرى أن إقامة الزبيري في باكستان الإسلامية أتاحت للجانب الديني في شعره أن يطفو على السطح ، وأن يكون السمة البارزة في تلك المرحلة من مراحل حياته الفنية على أقل تقدير[١٠] .

وعن هذه الفترة ذاتها ينقل عبدالحميد إبراهيم عن مقدمة «صلاة في الجحيم» ما يشير إلى أن الزبيري انصرف إلى قراءة الكتب الدينية والفلسفية ، وإلى تأليف الشعر ذي الطابع الصوفي ، كما في قصيدته «لحظات الإشراق الفنية» التي أنشدها في كوخ مظلم بها ولبور بباكستان ، فضلا عن قصائد في المناسبات الدينية ، وفي ذكرى استقلال باكستان ، وذكرى ميلاد مؤسس باكستان[١١] . . إلخ .

ويعرض البردوني لهذه الفترة الباكستانية في حياة الزبيري الشعرية ، وهو يفضل أن يعزلها عن سياق تنقله بين المنافي ويختصها بلون معين من الشعر ، هو ذلك الذي حدده الحلوجي من قبل ، ولكن البردوني الذي يعرف عن طفولة الزبيري وفطرته وطبيعته أكثر مما نعرف ، لا يضن عليه بأن يصفه بأنه كان متدينا بطبعه ، ثم لا يلبث أن يوجه هذا التدين الطبيعي بما يحرّفه عن طبيعته وغايته إذ يقول عنه إنه «كان متدينا بطبعه ومحبا لا تصافه بالدين لغرض سياسي ، لأنه كان من زعماء معارضة الإمام ، وعلى علم بالذي يعارضه ، وبمكانته في الفقه واللغة والبيان[١٢]» ويريد البردوني أن يصل بنا إلى الاقتناع بأن الزبيري كان يغير

معتقده السياسي حسب الظروف المتغيرة التي يجد نفسه مضطرا للتعامل معها ، وأن مرحلة الباكستان جمعت بينه وبين الشاعر عمر بهاء الدين الأميري تحت شعارات جماعة الاخوان المسلمين ، فلما انتقل الزبيري إلى مصر (عام ١٩٥٣) اعتنق الفكر القومي ، «لأن مصر كانت يوم ذاك زعيمة القومية العربية ، التي كان يراها الإسلاميون مناقضة للوحدة الإسلامية» وقد عاتبه الأميري على انقطاعه عنه ، فرد الزبيري عليه «بقصيدة عامرة بالأنفاس الثورية ، والحجج التاريخية ، والحماس الوطني ، والمكاشفة باختلاف الزبيري عن الأميري حزبيا رغم الصداقة الشخصية الحميمة» وينتهي البردوني إلى القول إن شعر الزبيري كان «متعدد المنازع في جملته» وأنه ـ لهذا ـ تنازعت شخصه تنظيمات مختلفة عقب استشهاده ، «فادعت جماعة الاخوان انتماءه إليها ، كما ادعته جهتان قوميتان ، وجماعة شيوخ القبائل ، وكانت كل جماعة تجد من شعره ورسائله وكتبه برهانا على دعواها[١٣] .

هذه ـ على أية حال ـ قضية تتداخل فيها الأقوال وتتضارب الاستنتاجات تضارب الأهداف وطرائق التفكير ، ونعتقد أن الزبيري كان صادقا مع نفسه ومعنا حين ضاقت عليه الأرض العربية بما رحبت فلجأ إلى باكستان ، وهناك صادف أمرين : أن قضية اليمن مجهولة (وهذا ما يمكن أن يلاقي مثله في أقطار عربية أيضا ، ولكنه يستطيع أن يغيره من خلال إثارة الوشائج المشتركة) وأن اللغة والعزلة يصنعان حاجزا لا يسهل عليه اجتيازه . من ثم ينبغي علينا أن نقرأ المرحلة الباكستانية قراءة نفسية واقعية من حيث هي محاولة للتكيف مع متغيرات ثقافية لا مناص من التعامل معها ، ولا يعجز الشاعر صاحب التجربة الطويلة المتمرسة عن أن يجد في طوايا تكوينه الروحي والثقافي ، وواقعه العملي والسياسي ما يمكن أن يستجيب لهذه المتغيرات ويطوعها ـ أيضا ـ لبعض مطالبه . ثم تقرأ قراءة فنية من حيث هي تحوير لدخيلة نفس تعيش اغترابها لأول مرة حين وجدت ذاتها حبيسة اغتراب اللغة وغرابة القضية ، على أن نصل هذه المرحلة المنقطعة بشعور الاغتراب المكين في نفس الشاعر الذي عاش نصف عمره خارج وطنه .

إن القراءة الفنية لشعر الاغتراب تؤدي إلى أن خير شعره ـ من الوجهة النقدية ـ

هو هذا الشعر الذي قاله معبرا عن لوعة الفقد والحنين إلى الوطن ، إنها القصائد الأقل خطابية ، والأبعد عن الرغبة في التعليم وإعلاء الشعارات السياسية ، ومن ثم أتيح لها من فرص الصياغة المتقنة أكثر مما أتيح لغيرها وإذا كان شعر الزبيري - في جملته - يصنف في شعر الكلاسيكية الجديدة فإن قصائد الاغتراب تأخذ مكانها في إطار الرومانسية ، باعتبارها صادرة عن تجربة ذاتية مباشرة ، وأنها حديث النفس إلى النفس ، وأنها اصطنعت من رموز الطبيعة وسائل مارست إسقاط الذات عليها . .

اهتم عبدالعزيز المقالح بقصيدة «حنين الطائر» ، وتوقف فاروق شوشة عند قصيدة «البلبل» ، وكان الاغتراب حاكما لزاوية الرؤية لدى الناقد والشاعر ، وكان الالتفات إلى الرمز وقدرته على توحيد عناصر البناء الشعري أو سبكها في صياغة متقنة هو «الكشف» المضاف للمعرفة بجماليات شعر الزبيري .

يقدم المقالح لحنين الطائر بأنها تجسد غربة الشاعر وحنينه الدائم إلى وطنه المستباح ، ويفلسف اختيار الشاعر الزبيري للطائر مرموزا به يجسد فيه حنينه وتشرده ، «فالطائر من أضعف ذوات الأجنحة . . إن الشاعر ينجح في المطابقة بين نفسه والطائر[١٤]» ويلفت الناقد الانتباه إلى ما يُطلق عليه معمار القصيدة ، وأنها لوحة فنية ، وأن هذا المعمار شديد الترابط والتماسك ، وأنها برمزيتها بعيدة عن الخطابية ، ومع مشاركتنا هذا الإعجاب ، وأنه مؤسس على بعض الموضوعية الفنية ، فإن جوانب من الخلل الفني أو ضعف الأداة قد انتابها ، كالكشف المبكر التقريري (في البيت الثاني) عن العلاقة بين الشاعر والرمز : «أنا طير» ، كما أن هناك انقطاعا بين بعض الأبيات ، كقوله :

ما على الأقدار إن عدت لأهلي من جُناح
آه ماذا تصنع الآهات في البيد الشحاح

ولعلها أول قصيدة تتكرر فيها الإشارة الصريحة المباشرة إلى «الاغتراب» ، ويؤكد فيها «صوت» الحاء المكسورة - خاتمة كل بيت - الحنين والنشيج وبحة الصوت بالشكوى والبكاء .

أما «البلبل» التي لم تحظ عند المعالج بتعقيب يضاهي فنيتها ، فقد آثرها فاروق شوشة بعنايته ، وفيها يتوجه الشاعر إلى هذا الطائر الرقيق المحبوب بالحديث مسقطا ذاته وهمومه وشجونه عليه ، دون أن يقع في مباشرة الإقرار أو التقرير بأنه هو ، ولهذا يصف شوشة الرمز في القصيدة بأنه شفيف ، ويلمح التناظر بين الشاعر والبلبل ، والموازاة بين وطن الشاعر وعش البلبل ، ولوعة الواقع لدى طرفي بناء التجربة/ بناء القصيدة . وإذ تنتهي «حنين الطائر» باستحكام العجز والبحث عن حل بطرح الأسئلة :

تعس الدمع إذا لم
يستطع فك سراحي
البكا أعجز ما استخدمت
في كسب النجاح

فإن فاروق شوشة يلتقط المساحة الجاذبة في ختام «البلبل» ذلك الختام القوي الواثق من حقه في الفرح بالحياة ، وتمتعه بموهبة متفردة ، ويقينه بأن غده سيشهد تحقيق ما يتمناه :

ألا أيها البلبل العبقري
والصادح المدره الفيصل
تنفّس ، فأنفاسك الخالدات
دوح الرياض التي ترفل
جناحك آمن في ظلها
وريشك من زهرها أجمل
وأنت السعيد الوحيد الذي
حباك الزمان بما يبخل
غناؤك للطبع ، لم تكترث
أضاعوا فنونك أم سجلوا

وتنشـــد وحـــدك ، مـــا إن تحس
بمـن يـحـــتـــفي بك أو تحـــفـل
وتأبى التـــصنع بين الجـــمـــوع
وإن صـــفـــقـــوا لك أو هـلـلوا
وتـبـكـي لـفـنـك لا لـلـخـطـوب
وإن كـــان فـــيـــهن مـــا يذهل
تـغنـي وتـرقـص فـي دوحـــــة
كـــأن أزاهـيـــرهـا مـــحـــفـل
ترحب بالشـــمس قـــبل الشـــروق
كـــأن حـــمـــاك لهـــا مـــوئل
توهمـــتـــهـــا وقـــفت نفـــسـهـــا
لـو كـــرك ضـــيـــفـــا ، به تنزل
كـــأنك «حـــاتم» في خـــدره
يحـــيي الضـــيـــوف ويســـتـــقـــبل
أتوه فـــقـــيـــرا ، وفـي صـــدره
فـــؤاد ، وفي فـــمـــه مـــقـــول[١٥]

لقد أطلنا الاقتباس عن «البلبل» أكثر مما فعلنا مع أية قصيدة ، وجمالياتها تلتقي في هذه البؤرة الختامية المجمِّعة للضوء ، وفيها تتكشف القوة الروحية للشاعر حتى ليبدو الوطن هو المغترب عن شاعره ، ويبدو الشعر وطنا ، وهذا شعور نادر لم يتردد في قصائد الاغتراب على كثرتها لدى الزبيري وغيره من شعراء العرب في العصر الحديث[١٦] .

أما ثالث الثلاثة في الاغتراب والحنين فهو المعاودة ، وقد أقام في الهند وقتا لم يحدده بل لم يشر إليه في ترجمته بمعجم البابطين ، ولعلها مدة هينة ، وهي على أية حال ، لم تترك أثرا فنيا أو موضوعيا ، وما كنا لنفطن إليها لولا أن صدّر إحدى قصائده الإخوانية بديوانه الأول (١٩٤٢) بعبارة دالة[١٧] ، وفي القصيدة ـ بعد

عواطف الصداقة المألوفة شعور بالحنين ، ورغبة في العودة ، واستعداد للشكوى وطلب العون ، سيتنفس في قصائد في ديوانه الآخر . يقول :

لو أطعت الفـــؤاد كنت ببـــيـــتي
ولما اخـــتـــرت في البـــلاد ســـواه
إنما خـــــاطـر ألـمّ وأمـــــر
كـــان ربي في علمـــه قـــد قـــضـــاه
قـــد حـــدا بي إلى ارتيـــاد الفـــيـــافي
والخـــضـم العظيـم في منتـــهـــاه
فـــإذا بي في الهند ألفى وحـــيـــدا
وغـــريبـــا مـــقـــامـــه وثواه

وبعد أبيات يعلن لصديقه :

ولـــو أن لـــي مـــن الـــدراهـــم حـــظـــا
طرت في الجـــو رغم مـــا أخـــشـــاه

وما يخشاه هو مطاردة الانجليز له ، وسوء معاملته في وطنه آخر مدته فيه ، ولعلها ليست مصادفة أن القصيدة التي تسبق هذه «الإخوانية» في الديوان بعنوان : «أسبوعان في القسم» ومطلعها - في معناه - يغني عن سائرها ، ويدل على حجم الشعور بالهوان :

أفي قـفـص أُمـسي وأسـتـقـبل الفـجـرا
لقـد فـقـدت نفـسي بمحنتـهـا الصبـرا[١٨]

وفي ختام هذه القصيدة المفجوعة الفاجعة ينفجر في وجدان الشاعر بركان الألم ويعاني محنة الاغتراب في الوطن :

ويا وطني إن غـــالني فـــيك غـــائل
وعـشت كـئيـبـا فـوق أربعك الخضـرا
فـمـــا كــان لي إلاك في الأرض غـاية
ولـم أبـغ إلا من ترابك لـي قـــبـــرا
وإني ورب العـــرش فـــيك مـتـيّم
وراض ، ولو جــرعـــتني العلقم المرا

والحقيقة أن الشاعر لم يرض ولم يتكيف مع محنته ، وإنما أخذ بمقولة المتنبي حين واجه الهوان في مجلس من قرّبه واعترف بتفرده[19] ، فكانت هجرته تلك إلى الهند ، ثم استقر بقطر ، إلى آخر حياته ، ومع ما في شعره من دلائل التقدير والاعتراف لحكام قطر ، فإنه لم يكفّ عن إظهار الحنين إلى أيامه وأصدقائه في وطنه الأول ، وهذه قصيدته بعنوان : «حنين» تفضي بكل ما يعتمل في نفسه من حب معطل ، وقلق حاضر :

هو الماء لكـن في لهــــاتي صــــاب
فـــهل لي للبـــحـــرين بعـــد إياب؟
ســلام عليـهـا مـا استطالت بنا النوى
ومـــا غـــرّنا من ذا الزمــــان ســـراب
فـــيـــا مـــوطنا لو أســتطيع فـــديتـــه
بروحي ، ولو عندي عليـــه عـــتـــاب
ذرعت بلاد الله شـــرقــا ومـــغـــربا
فـــمـــا طاب لي إلا إليك مـــآب
أحـــبـك رغم الحـــادثات فـــإنه
يلام الفـــتى في صـــدّه ويعـــاب
طريح فـــراش أثقل الهم قلبـــه
فـــيـــا ليت حـــولي من ثراك تراب

إذا لاح من نحـــــو المحـــــرّق بارق
حننت وأضناني جـــوى وعـــذاب[٢٠]

وفي قصيدة «ثورة النفس» يبلغ الشعور بالاغتراب مداه ، ويفرض اليأس قتامته على معاني القصيدة وصورها ، وفي ختامها يتمنى الشاعر لو استطاع أن يتخلص من حياته ، لولا إشفاقه على صغاره وعلى أبيه الشيخ :

مـــتى تنقـــضي هذي الحـــيـــاة فـــإنني
ســئـــمت مـــرير العـــيش في الزمن النكد
مـــتى تتـــقـــضّى الروح من ذل أســـرها
وتســـرح في هذا الفـــضـــاء بلا قـــيـــد
إذا نســـمـــات الصـــبح هبّت ندية
وعطرت الأرجـــاء من نفـــحـــة الورد
ومـــرت على قـــبـــري تؤانس وحـــشـــتي
بلغت بهـذا في الثرى منتـهى قـصـدي[٢١]

إن المعجم اللغوي في هذه القصيد يجمع بين مفردات الشكوى والفقد واليأس : سئمت - الزمن النكد - قبري - حبيب يخونني - ألتاع - ألم الوجد - لائم - هفوات - الصد - القبور - ديدان المقابر - أمت - عاثر الجد - غلطة الدهر - الحجر الصلد . فهذا النوع بهذا القدر لا نجده في غير هذه القصيدة : «ثورة النفس» ، كما أن نفسه في ثورتها ولّدت من معنى سابق صورة جديدة ، على ندرة الصور الجديدة في شعر المعاودة ، فقد داعب معاني المعري في أكثر من قصيدة ، مثل قوله في قصيدة «أسبوعان في القسم» :

فـفي قـفـصين الروح جـسم مـهـدّم
وسجن بغيـري من رعاع الورى أحرى[٢٢]

وقوله في مرثية آل زايد :

أمـــنـــا الأرض رؤوم وهـــي فـــي
غـــاية الشـــوق إلى ضم البنين[٢٣]

أما في «ثورة النفس» فإنه ترك الروح تفرح بانقضاء أسرها ، ومضى مع الجسد الموسّد في التراب ليصور فرحته باستقبال نسمات الصبح الندية ، وأنه بهذا يحقق لجسده ، وروحه أيضا ، أملا غاليا .

لقد ترددت أنغام الاغتراب الحزين في ديواني المعاودة ، ولكنها في ديوانه الثاني اقترنت بشكوى الزمان ، وليس شكوى الأصدقاء أو الحظ ، لقد بدأ يشعر بثقل الحياة ، وضعف وضعه المادي ، وكان هذا واضحا في سياق بعض مدائحه لأمراء قطر ، وهذا الضيق يجعل من الاغتراب الروحي ، والغربة الجسدية عذابا مضاعفا[٢٤] .

إن موضوع «الاغتراب» مسبار دقيق لنفسية الشاعر ، ومؤشر صادق على علاقته بمجتمعه ، وعلى رؤيته للحياة ، وللإنسان في الحياة ، ولدوافع تمرد هذا الشاعر على واقعه ، وهذا ما يتأكد لنا صوابه بمراجعة ما قال الشعراء الثلاثة من شـــعر هـذا الباب ، ويتأكد أيضا بغياب شعر الغربة والاغتراب عن ديوان عبدالله الخليلي .

الثلاثية الثانية: المرأة

وإذا كانت المرأة «كل» الشعر عند عدد غير قليل من الشعراء قديما وحديثا ، و«نصف الشعر» الأكثر صدقا وبهاء عند سائرهم ، فإن واحدا من هؤلاء الأربعة ، هو الشاعر الزبيري لم يعط موضوعها في شعره اهتماما بأي درجة تقريبا ، والتفت إليها الثلاثة ، ولكنها التفاتة من يريد أن يستكمل إطار الشاعرية في كافة مظانها المأثورة ، وليست التفاتة من يرى الدنيا عبرها ، وينشغل بالتفكير فيها ، ويلائم بين موهبته ومقتضى مطالبها . .

إن علاقة الشعراء الأربعة بالمرأة لم تجاوز مدى إثبات المهارة النظمية ، والقدرة على رياضة القول . وقد يصح أن يوصف الزبيري - في حدود هذا الموضوع بغير هذا ، أو بعكسه ، لأنه لم يهتم بالمرأة شعرا ، وقد سجل له عبدالعزيز المقالح قطعة وحيدة ، ووصف دلالتها بما لا يتطلب المزيد . قال : «لم يقترب الزبيري من المرأة ، المرأة الحبيبة ، أو المرأة الأم ، أو المرأة الرمز حيث تتعانق المرأة والوطن . وحين اقترب الزبيري من المرأة - وكانت المرة الوحيدة التي لم تتكرر - وفي أبيات محدودة العدد ، عادت إليه روح الصوفي الذي لا يرى في المرأة جسدا ، لكنه يرى فيها عظمة الله ووحدة الوجود ، إنه لم ينظر إليها نظرة سلفية فيهملها من حسابه ، ولم ينظر إليها نظرة جنسية شأن معظم الشعراء الكلاسيكيين والجدد منهم بصفة خاصة ، لكنه نظر إليها من خلال تصوره الخاص للمرأة وللشعر . كان الشاعر (يعني الزبيري تحديدا) يعرف أن الطبيعة ، ومن ثمة المرأة ، تعطي للواقع خصوصيته ، لكنه مع ذلك كان يتصور أن أي شيء غير الوطن المباشر شريكا له ، ينبغي تنحيته عن طريق شعره ، فالطبيعة شريك للوطن ، ينبغي الإفلات منه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، والمرأة شريك ثان ينبغي أن يتجنبها كذلك ، وقد استطاع إلا من هذه الأبيات :

اغفري لي إذا تطلعت مأخو
ذاً إلى وجهك الطهور السني
ما على الشمس لو غسلت بومض
من سناها ظلام قلب شقي
لمسة من هواك تشعل أعما
قي وتضفي عليّ حس نبي
أنت لست المها يصول عليها
كل ذئب على المها وحشي
لم يصغك الإله صيغته المثلى
لنسل أو مأرب همجي

أنـــت مـــن نـــاظـــريـــك روح إلـــه
خـــالق كل خـــالقٍ عـــبـــقـــري

فيما عدا هذا الأبيات فقد أدار الزبيري ظهره للمرأة لا بوصفه شاعرا كلاسيكيا أو رومانسيا ، بل باعتباره شاعر الوطن ، وكان هذا خطأ من قبل الشاعر هيأته له طبيعته وتربيته المتصوفة[٢٥] .

وقد لا نشارك الناقد في تخطيء الشاعر ، لأن الشاعر لا يختار موضوعه ، وإنما الموضوع هو الذي يختار الشاعر ، وإذا كان «الوطن» هو موضوعه فقد يكون من التعسف مساءلة الشاعر فيم لم يفعل أو يستخدم من أدوات الأداء الفني ، والأجدى أن يكون البحث محددا بمدى توفيقه في استخدام الوسائل (التقنيات إذا شئت) التي عبر من خلالها عن رؤيته ، وما فيها من تكافؤ ، وإشباع ، وتحقيق للغاية الجمالية والمعنوية في القصيدة . ولكنه ـ المقالح ـ طمأننا على أن الشاعر لم يقترب من عالم المرأة في غير هذه القطعة ، وقد أحسن صنعا إذ سجلها بنصها (وإن يكن عن مرجع وسيط) وقد ردنا بهذه القطعة الرفيعة في منحاها العاطفي إلى تراث اليمن العذري وقصص عشاقها[٢٦] .

ولسنا نعتقد أن الشعراء الثلاثة بما صنعوا من قصائد عن المرأة استطاع أيهم أن يثبت نوعا من التميز في هذا المضمار ، ولا يغض من الأسباب التي نذكرها أنها واضحة لنا الآن ، بعد أن عرفنا من ملابسات حياتهم ، وطبائع تكوينهم الثقافي ، وتقاليد بيئتهم ، والنموذج الفني الذي يتطلعون إليه . فالخليلي يقدم نفسه لقارئه على أنه رجل السلوك والتصوف والتصوهن ، والفرج شاعر سياسة يعيش في كنف ملك أو أمير ، ولا يختلف المعاودة عن هذا ، بل يتجاوزه إلى حياة القلق ، وربما الحاجة ، التي تحول بينه وبين الحياة الرخية الناعمة ، أو المستقلة المستغرقة في ذاتها . لهذا جاءت مساهماتهم أشبه بالرياضة ، أو التمرين ، وتقديم البرهان على استكمال أدوات الشاعرية ، كما سبق القول ، إذ استقر عندهم أن الشعر من أبواب أو أغراض ، وأن الشاعر لا يستحق هذا الوصف إلا إذا خاض كافة أغراضه ، ولا يعني هذا أن أحد الثلاثة يقول ما قال صاحبه ، إذ تظل الفروق

الفردية قادرة على إثبات وجودها ، لأن هذا متحقق بمجرد اختلاف «المدرك» للموضوع .

في الجزء الثاني من ديوان خالد الفرج (الذي اعتنى بنشره خالد سعود الزيد) وهو موزع القصائد بحسب أغراضها نجد عنوانا : «شعر وغزل» وبصرف النظر عن هذا الجمع غير المعلل ، لأن الديوان كله شعر ، ولأن كل غزل هو بالضرورة شعر ، حتى وإن دخل في النثر بنظامه الموسيقي ، فإننا نصادف عشر صفحات (ص ٢٣٩ ـ ٢٤٨) أكثر ما فيها مقطعات قصار ، وبعضها ليس من الغزل في شيء ، مثل هذا المشهد الساخر ، والفرج متميز برسم الصور والمشاهد الساخرة ، وهي بعنوان «المحجبة» :

رأيت قوامها وسمعت صوتا
رقيقا رنّ في أذني صداه
فقلت : وراء هذا الحسن حسن
تخرّ له النواصي والجباه
ولما أسفرت أبصرت وجها
تودّ ترى الجحيم ولا تراه

على أن الفرج ـ من بين الجميع ـ انفرد بالغزل بالمذكر (الغلمان) في ثلاثة أبيات أخرى[٢٧] ، وكذلك فإنه صور المرأة العاشقة على قدر من الإبانة عن حبها ، وجسارة التعرض للرجل وبثه أشواقها ، وإغرائه على مبادلتها الحب ، (والشاعر الخليلي يشاركه في هذا المنحى) فقصيدته : «العاشق والمعشوق» موجهة بضمير المخاطب المذكر ، وقد يحدث هذا كثيرا في تقاليد الشعر العربي ويراد به المؤنث ، ولكنه يختم القصيدة ببيت منفرد يبدأ بعبارة : «فقال وأغضى . .» وفي هذا البيت اضطراب معنوي ، فقد عبرت هي عن عواطف راقية ، حتى وإن كانت بعض العبارات نثرية أو مبتذلة من مثل : «فما السر في هذا التكهرب يا ربي» و«يا ليت نقضي العمر جنبا إلى جنب» ، ويدل سياق

القصة أن المعشوق (الرجل) لا يقر ، أو لا يريد أن يتوقف عند حدود هذه العاطفة المجردة ، إنه لا يريد السحر ، واتحاد الروحين . . إنه يريد أن يترك لها عالم الروح ، لينهب عالم الجسد ، ولكن كيف قال هذا المعنى؟

فقال وأغضى بالتبسم هازئا

خذ الروح واجعل جسمي الميت من نهبي

وهذا التركيب لا يوصل إلى المعنى الذي أراده .

وتتأكد ذهنية الممارسة في قصيدة الغزل لدى الفرج من خلال تحليل صور الحب وتصوراته ، إنها لا تنبض بأي درجة من خصوصية التجربة ، ولا تعبر عن ذات متميزة ، للشاعر أو للمحبوبة ، بل تحيل على مألوف العبارات المتراكم في التراث المستهلك (وليس النادر عند الشعراء العشاق) ويتأكد هذا ـ مرة أخرى ـ باتجاه الصور ذات العلاقة الذهنية ، والمرجعية الثقافية ، التي لا تشغل قلب العاشق على الحقيقة ، كما نجد في هذه القطعة ، وهي بعنوان : «الحب السعيد»

أو لا تـــعـــلم أني	أنـــا منهـــا وهي مني
أنا لا أصـبـر عنهـا	هي لا تـصـــبـر عني
أنا جـسم وهي روح	حــبنا حـــب لَدُنّي
فهي من دوني كـالبلـ	ـبـل من دون تغــني
وأنا من دونها جـســ	ـم جـمــاد ليـس يُغني
وأنا لــفظ ومـا المعنى	سـوى من أنـــا أعـني
وكـــلانـــا لكلـينا	غـــاية للمـــتـــمني
حـــبنا حب صــفـــاء	لا عــتـــاب ، لا تجنّي

لقد استثيرت معان مستهلكة ، لقواف قلقة ، واتجه الخطاب في البداية لغير غاية ، وافتقد التوازي في تشكيل الصور التي يفترض فيها أنها تتنوع لتلتقي على تعميق صورة أو شعور أو انفعال ، فإذا كانت هي الروح ، وهو الجسم ، فقد كان ينبغي أن يكون هو البلبل وهي الغناء وليس العكس ، وبخاصة أن المرأة هي التي

تلهم الشاعر غناءه . أما هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى فيوضحها «ابن رشيق» في كتابه «العمدة» ، وقد رددها مؤلفو الأغاني الشعبية من قبل ، ومن بعد كذلك . وهل يصح في مألوف العواطف ، حتى لو كان العاشق هو السكاكي نفسه ، أو الخطيب القزويني ، أن يقول :

اذكـــري العـــهـــد بيننا من قـــديم
في ظلال النخـــيل حين اجـــتـــمـــعنا
وكــــــأنا لـفـظا جـنـاس بـديـع
جـمع الشـمل منهـمـا لطف مـعنى[٢٨]

وسيكون حظ المعاودة ـ في هذا الغرض الشعري ـ خيرا من حظ الفرج وأكثر توفيقا ، ففي ديوانه الأول يصادفنا عنوان : «الغراميات» وهو عنوان غريب على مصطلحات تقسيم دواوين الشعر ، ولا يتجاوز الاثنتي عشرة صفحة (٦١ ـ ٧٣) ولكنها جميعا في الغرام ، بمعنى (كما في المعجم الوسيط) التعلق بالشيء تعلقا لا يستطاع التخلص منه . ومن هنا صحّ أن يشمل هذا القسم تلك القصيدة بعنوان «يا من تناديه أشـعـاري» ، وهي ليست في الغـزل ، بل في الحنين والذكرى ، ولكنها تنتهي بسبعة أبيات لعلها ترسم حدود الحلم الذي أغرم به المعاودة ، ولعله عاش حياته القلقة يفتش عنه ويحاول اللحاق به دون جدوى ، فبعد أن رسم ملامح ليلة ببريق الكأس نيرة ، وبالحبيب الذي باللثم أحياه ، وتذكر الماضي فضحك ، ثم رأى أن يصنع طباقا وقافية فبكى ، راح ينادي من تعشقه أشعاره ، ولا ينساه ، وإن كان يتوقع منه النسيان . هذا النداء ليس موجها إلى الحبيب الذي يشاركه الشراب واللثمات ، لأنه ـ بطبيعة المشهد ـ معه ، وظل يناوله بالكأس حتى قال حسبي . وهنا يبدأ المقطع الأخير في القصيدة (أو الوثبة حسب مصطلح مصطفى سويف في كتابه : الأسس النفسية للإبداع الفني) وهو يبدأ بنداء متجدد : «يا نائح الأيك» ، إنه مدخله إلى من تناديه أشعاره ، لأن فيه قدرا من المشاركة في الحلم :

لو أن لي يا شـــجي اللحن أجنحـــة
لطرت مـــا بين أجـــرام وأكـــوان
منقـــبـــا في فـــسيح الكون عن فلك
سكانه خلقـــوا من غـــيـــر أضــغـــان
تجـــري المحـــبـــة في دنيـــاهم مـــثـــلا
أعلى ، ودســتــورهم أخــلاق إنســان
هناك أُلقي عــصــا التــرحــال مــغــتـبطا
وأعـــبـــد الله في ســـري وإعـــلاني

إن هذه الأبيات الختامية التي تؤكد لوعة الاغتراب لدى المعاودة ترسم إطارا فسيحا لمصادر الشكوى وفقدان التوافق ، إنه ليس رافضا لمجتمعه وحسب ، إنه متمرد على الحياة الأرضية جملة ، إنه يبحث عن إنسانيته بعيدا عن إنسان الأرض المتنكر لفطرته . ولكن : هل كان المعاودة يشعر بنمط الحياة المفروض عليه أنه محروم من معانقة قلبه الحقيقي ، وأنه مضطر إلى أن يعبد الله في سره ، ويمجد غيره في إعلانه ، وأن حلمه الحقيقي أن يحقق التوافق بين سره وإعلانه؟ !

لم تتخلص غزليات المعاودة من صدأ التصنع ، قد يكون في الحرص على الطباق ، كقوله :

مـــرحـــبـــا بالذي يزور نهـــارا
وبـــودي لـــو زارنـــي فـــي الـــظـــلام

وفي تصيد صورة واضحة التلفيق ، بل مفسدة للشعور الذي يسود القصيدة ، كأن يناجي حبيبته :

أظبي الفـــلاة عـــلام النفـــور
وليس بكفي عـــصـــا أو حـــجـــر؟!!

على أن المعاودة في ديوانه الآخر «لسان الحال» أقل اتجاها إلى تصنع هذا الضرب من الشعر الذي يردد أسماء النساء أو رموزهن دون داع نفسي حقيقي ، وأقل تصنعا كذلك ، فقد قارب في القطعتين اللتين تنتميان إلى هذا النوع أن يكون شاعر غزل ، بما يتطلب هذا من رقة العبارة ، ورهافة التصور ، وسرعة الإيقاع ، وجهده لم يتجاوز ثلاث قطع (ص ٩٥ ـ ٩٨) : يا بدر إني ضائع ـ لظى النار في قلبي ـ كيوبيد ، ولعله في اصطناع هذا العنوان يحاول أن يجاري نوعا من الشعر لم تسعفه أدواته على مقاربته ، ويرجح عندنا هذا أنه في «كيوبيد» خاصة نوّع في الوزن والقافية أيضا . وقد قدم في القصيدة الأولى صورة جديدة :

أولست تذكر ليلة
في جنحها عضدي وسادك

أما «كيوبيد» فهي من أربع رباعيات ، اثنتان منها ـ الأولى والثالثة ـ من مجزوء الوافر ، والأخريان من البحر الطويل ، وكذلك استقلت كل رباعية بقافيتها ، بهذا التعاقب : مي ـ ب ـ ضى ـ ر ، وهذا التنويع في الأوزان والقوافي نادر الحدوث في شعر المعاودة ، إلا أن تكون القصيدة من المزدوج ، وتبنى على هذا الأساس[٢٩] .

ويتأصل المدخل التراثي لشعر المرأة لدى الخليلي بتضميناته من أشعار المشهورين في هذا الباب ، مثل ابن الدمينة في أبياته المشهورة : «أحقا عباد الله . .»[٣٠] وقد توسع في هذا الباب مستجيبا لمداعبات أصدقائه الذين يذكرون له أبياتا عن النساء وأحوال الرجال معهن ، ويطلبون منه تحديد القائل ، وتضمين الأبيات ، فيجعل من جوابه قصيدة[٣١] . وفي البيتين المتداولين : «فإن تسألوني بالنساء» . . فهما للشاعر الجاهلي علقمة بن عَبَدَة ، المعروف بالفحل ، منافس امرئ القيس في صفة الخيل ، ومنتزع أم جندب من بين يديه ، كما تزعم رواية القدماء ، وفي جواب الخليلي إضاءة من حقه أن يشار إليها ونحن بصدد موقف

الشعراء من المرأة في شعرهم ، فإنه يناقض مقولة الفحل ، فليست النساء وحدها التي تنصرف عن مودة من شاب رأسه ، فالرجال أيضا كذلك :

ولا فـــرق عندي بين فـــحل وغـــادة
ولكنّ فــــرق الادعـــــاء غـــــريب

بل إن النساء أكثر وفاء وصبرا على الزوج إذا دهمته عوارض الكبر ، في حين أنه يبادر إلى زواج جديد إذا تعرضت المرأة إلى شيء من هذا :

صـبـوت إليـهـا وهي حـوراء كـاعب
وصـــارمـــتـــهـــا إذا آذنتك تشـــيب
بلى إنهـا شـابت كـمـا شـبت قـبلهـا
فـــمـــا فـــركت لما رأتك تشـــيب

وتتكرر هذه الجوابات منطلقة من أشعار القدماء حينا ، وأصدقاء الشاعر حينا آخر ، بل يوجه إليه سؤال باعتباره فقيها في شؤون الحب :

أفـــقـــيـــهـــا قل لي بقـــيت مـــوفـــقـــا
أيحلّ حـــرمـــان الحـــبـــيب من اللقـــا
ممن يحب إذا الوصـــــال تنســـــقـــــا
من بعـــد مـــا صح الهـــوى وتوثقـــا
دينا ولم يعق المرام معوق(٣٢)

وقد حاول الجواب أن يكون شعرا وخلقا ودينا ، على صعوبة التوفيق . . وبصفة عامة تكررت هذه الطريقة بين سؤال وجواب ، وإزاء بعض الأسئلة الصريحة لم يكن بد من جواب صريح ، فإذا كان السؤال :

في مغرم لاقى الذي
تيّمه وأنحله
فضمّه وشمّه
مغتصبا وقبّله
ثم جنى رمانة الـ
غصن الذي قد أمله
فجاءكم مشتكيا
أتوجب القصاص له؟

فقد أجاب الخليلي :

أما إذا ظفرت بالـ
حبيب فالعق عسله
وبثه شكوى الغرا
م وارتشف مقبله
وضمّه والثمه واخلع
بالعناق حلله
واجنِ ورود خده
بدمعة مبلله
وعض فوق غصنه
رمانة مدلله

ويمضي على هذا النهج الذي لا يصلح معه أن يقول : «لكن ثم عصمة روحية مؤصلة» بل يتأكد الطابع الفكه السائد في القصيدة حين يحكم الشاعر بأن يكون قصاص المعشوق أن يفعل بالعاشق مثل ما فعل به ! ! بل يغريه بما هو أكثر(٣٣) .

ولكن الطريف حقا أن هذه القصائد المرحة الظريفة تأخذ أماكنها في مجال «الاخوانيات» ، فإذا وصل بنا الديوان إلى مجال «الغزليات» لم نصادف غير شعر تغلب عليه الصنعة ، والتكلف ، وهو بصفة عامة شعر مناسبات ، كالذي كتبه عن سمراء النيل ، وسنجد الالتواء بالمعاني ، وتصنّع الجدية الذي يفسد معاني الغزل ، ولكننا نرتقي معه موقعا رائقا حين يستلهم روح التراث من خلال صنّاعه العظام ، من مستوى شعراء الصدارة ، وهذا ما نجد صداه في قوله :

يا من أودّ وبعض القول تلويح
ما للجمال له بالجفن تقريح
هذي الحقيقة في معناه حائرة
خلف الخيال وبعض القول تلميح
جننت بالشوق حتى جن بي فمضى
يطوي الظلام وتطويه التباريح
وعذت بالصبر فانهارت قوائمه
فعاد بي عائذا والجفن مقروح
ورحت أستعتب الشكوى فما ملكت
ردا ومدمعها في الخد مسفوح
وبت أهمس في أذن الهوى جزعا
فراح أجزع مني وهو مجروح[٣٤]

ثم تبقى لقصائده المتحركة بين السؤال والجواب بعد فضيلة ظرفها وإنسانيتها ، وبعد ما تنم عليه من شعور بحق العواطف الإنسانية في التعبير الحر عن نفسها ، انها بهذه الحركة بين السؤال والجواب تعيد إلى الحياة شكلا فنيا احتفاليا ، يحقق قدرا من الدرامية ، عبر حوار القولين ، وتقليب القول في الجواب .

ويشير أحمد درويش في دراسته عن شعر الخليلي إلى صورتين من صور المرأة : الأولى مستمدة من التراث ، ونهج الشاعر فيها نهج المحاكاة ، والأخرى

مستمدة من رموز التصوف ، ومنهجه فيها هو الطريقة الصوفية حيث للأوصاف ظاهر وباطن ، وقد يلتقي الرافدان في كثير من القطع الغزلية ، كما في هذه القطعة التي مهد لها بالإشارة إلى مساهمات الفقهاء في شعر الغزل ، ولغتهم الخاصة (الصريحة أحيانا) فيه ، ويسمى هذا «الكلام الجميل» الذي قد يقف عنده من لا يملك البصر الكافي بمذاهب القول ، وهنا يلفت أحمد درويش الانتباه إلى ثقافة الخليلي الدينية ، وكيف صنعت النموذج الغزلي في مقطوعة : «الحبيب المتقلب» :

يا حبيبا كلما قلت دنا
دنت الساعة وانشق القمر
وإذا باعد أو قلت ابتعد
عن سبيلي ، قيل : سحر مستمر
ولكم أنذرني ما يتقي
فتعاميت ، ولم تغن النذر
هكذا الحب ، فكم من زاجر
يصدع القلب ، وهل من مزدجر
يا الجدي ، لفؤادي إنه
بات مغلوبا عليه فانتهر
يا لقلبي ، لا يروعك الهوى
إنه يجري بأمر قد قدر

«وواضح تأثير فواصل سورة القمر في القرآن الكريم على قوافي الأبيات التي يتحرك المعنى تبعا لها ، وتستقطب اهتمام القارئ كله[٣٥]» .

الثلاثية الثالثة: الطابع التسجيلي

وهذا الطابع التسجيلي ليس المقابل للأسلوب التحليلي ، على ما يجري عليه

المصطلح النقدي ، والتسجيل هنا مقابل للتصوير مضاد له ، والثلاثة الذين توسعوا في الأخذ بالتسجيل هم أولئك الثلاثة الذين استأثروا بالاهتمام في الثلاثية السابقة ، والزبيري يستثنى هنا للسبب ذاته الذي استثني له في تلك الثلاثية السابقة ، وهو المشاركة الوحيدة ، أو العابرة التي لا تؤصل نمطا ، ولا تعطي الحق في استنتاج مؤشر إحصائي ، فالحق أن الزبيري كان يجنح في بعض الأحيان إلى اللغة التقريرية بدافع نزعته التعليمية التي تحبذها دوافعه السياسية ، وهذا أمر تدفع إليه الحماسة المفرطة التي تعجل الشاعر عن التمهل والصبر على معاناة المعنى وملاعبة اللغة حتى يفوز منها بأطيب جناها ، وهذا ما نرجح أنه دافع الزبيري ، وقد يكون هذا الجنوح إلى اللغة التقريرية ـ للقادر بموهبته على اللغة التصويرية الرغبة في تبسيط المعاني وطرحها طرحا مباشرا محددا لأن الشاعر يضع «المخاطب» في حسبانه ، وهو في هذا الشعر السياسي الجمهور العام الذي تغلب عليه الأمية ، ولا صبر له على تفسير رموز أو استخلاص دلالات أو تفكيك صور . في قصيدة «بوادر ثورة» (من وحي انتفاضة خولان القبيلة اليمنية الباسلة) يقول :

الملايين العطاش المشرئبة
بدأت تقتلع الطاغي وصحبه
سامها الحرمان دهرا لا يرى
الغيث إلا غيثه والسحب سحبه
لم تنل جرعة ماء دون أن
تتقاضاه بحرب أو بغصّه[٣٦]

إن اللغة التقريرية في البيت الأول حادة ، مباشرة في حدتها ، لم يخفف منها المجاز في البيتين الثاني والثالث لأنه مجاز مستخدم مستهلك يقارب لغة العوام . وتطل لغة البيان السياسي صريحة في قصيدة أخرى ، نجتزيء منها هذه الأبيات :

نحن نستنكر الحريق ولا نقبل عنف الحوادث الدموية
غير أنا نطالب الشعب أن يكشف فيها دور الأيادي الخفية
ويسير التحقيق حرا ويجلو
كل سر في العلة الأصلية[٣٧]

وسنجد لهذا النمط سندا واسعا في روايته التعليمية الجميلة : مأساة واق الواق ، غير أن التصوير والتخييل في شعر الزبيري أشد وضوحا ، ويمثل أساس شاعريته بحيث يكون وصف هذا الشعر بالطابع التسجيلي التواء بالحقيقة .

وفضلا عن هذا فإننا نريد بالطابع التسجيلي ما يتجاوز ضعف الطاقة التصويرية والقدرة التخيلية ، إلى أمرين آخرين : العناية بالجوانب الاجتماعية والحوادث الجارية بحيث تبدو القصائد سجلا ، أو توثيقا «فنيا» لهذه الأحداث ، والاهتمام باستجلاب جماليات القصيدة القديمة ، في عصور التصنع خاصة . وهذان الجانبان يتخلفان ـ وبخاصة الأخير ـ عن شعر الزبيري .

أما بالنسبة للفرج فقد وجدنا نصف نتاجه يخصص لتسجيل نهضة الدولة السعودية ، من بدئها ، إلى أوج انتصارها ، وهو يصف الأشياء كما يراها ، وكما تتناولها الصحف مثلا ، وليس كما يتأملها ، ويصنع من حولها عصرا جديدا ، يقول (وهذا في عام ١٩٥٠ ولنستحضر واقع القصيدة العربية في هذا التاريخ) واصفا نهضة الدولة الجديدة :

إن الجزيرة تزدهي بنطاقها
سكك الحديد بها قطار حمول
أخذ القطار عن البعير حموله
فأراحنا من (فاطر) و(رحول)
والسائرات المسرعات تسير في
عالي حزون أو فسيح سهول
والطائرات الحائمات تريك ما
في الشاطئين بغدوة ومقيل

والبــرق يومض من جـمــيع جــهــاتـهــا
لرســـالة التــوحـــيـــد خـــيـــر رســـول
تعلو إذاعته فيدوي صوتها

. . . . . .

وعلى البحار موانئ صلبية

. . . . . .

ترسو البواخر كي تفرغ شحنها
. . . . . . إلخ . . . إلخ(٣٨)

وهذا النوع من النظم ليس بالقليل في ديوان خالد الفرج ، بل لعله الأسلوب المسيطر ، فاللغة المجازية ، والتكثيف الشعري غائبان تماما عن الديوان ، ولكنه حقق نوعا من التعويض حين عمد إلى رسم الصورة الكاريكاتورية ، كما سنرى . وإذا تصفحنا ديوان الفرج سنجد أهم أحداث الجزيرة ، وأهم أحداث العالم مسجلة بمثل هذا النوع من الأساليب ، فضلا عن أنه أخذ بأسلوب «التأريخ» الذي يتلاعب فيه الشاعر بصياغة عبارة ، هي ذات معنى ركيك مبتذل غالبا ، وهذا ما ابتدعته عصور الانحطاط الأدبي ، ففي رمضان عام ١٣٤٠هـ يكتب قطعة ينهيها بشطر يقول :

رمـــــــضـــــــان وافـى بالـهـناء هـلالـه

وبطريقة حسابية معلومة تتحول الحروف فيها إلى أرقام مجموعها هو تأريخ ذلك العام . وفي تهنئة لصديق يسمى «قاسم» أرسل إليه منظومة ختمها بقوله :

بالســـعـــد بشـــر في قـــران القـــاسم

والحاصل الحسابي لأحرف هذا الشطر هو ١٣٤٢ - ويوافق عام زواج هذا الصديق وهكذا(٣٩) .

لقد مارس عبدالله الخليلي هذا النوع من التأريخ بالشعر ، ولكنه يقترن عنده بالمراثي ، فمرثيته لعمه الإمام محمد بن عبدالله الخليلي الذي توفي عام ١٣٧٣هـ تنتهي بقوله :

غشى الناس بالمصاب بلاء
مالتاريخ (غشية إنهاء)

والعبارة بين القوسين - كما في الديوان - تأريخ لسنة الوفاة . وهكذا تنتهي مرثية أخرى بالبيت :

وأريجا من ختام المسك قد
خط تاريخا (بشأن غالب)

وبرغم أن المرثي لا يحمل هذا الاسم «غالب» فإن هذه العبارة المسكوكة هي التي تعادل سنة الوفاة (١٣٦٨هـ) وهذا تأكيد لطابع الافتعال والتلفيق في هذه المراثي ذاتها[٤٠] .

لم يمارس المعاودة هذا الضرب الهجائي من التأريخ ، وتأتيه التسجيلية من ناحية غلبة اللغة التقريرية ، والاهتمام بالمناسبات الدينية الاجتماعية اهتماما يجاوز في حجمه أي غرض آخر ، وحرصه على نسق القصيدة القديمة ، حتى يبدأ قصيدة المديح بالنسيب ، فقصيدته إلى عظمة حاكم البحرين في عيد جلوسه السابع تصطنع حوارا مع سعاد :

تسائلني سعاد عن المعالي
وعن رمز المهابة والكمال
وعن فخر العروبة في أوال
فقلت لها سعاد هنا تعالي
هنا تمثالها ملك البلاد[٤١]

وقد عرضنا لعناية الخليلي بتاريخ عمان وأئمتها ، واتساع شعر المناسبات في ديوانه ، وإن كان أمر شعره يختلف إذ كثيرا ما ترتفع كثافة اللغة ، وجزالة الألفاظ ، وتغمض الصورة وتتعقد حتى تقارب نهج أبي تمام ، كما سنرى في مكان آخر .

هوامش الفصل الثاني

١ ـ خالد الفرج : حياته وآثاره : ص ١٣ وطابع المبالغة ملازم لأحكام المؤلف ، حتى يصف تنشئة الفرج وتعليمه بأنها «تنشئة ثقافية عالية» برغم أنه ـ بعد هذا ـ انضم إلى مدرسة متوسطة ليكمل بها تعليمه ، وبهذه النزعة يسند إليه دورا فكريا وفنيا لا يتحمله في إنهاض أدب الخليج (ص ١٧) كما يصف محاولته البدائية لتبسيط رسم الحروف العربية بأنها «أثر جليل خالد وتحفة نفيسة» (ص ١٩) وهكذا . .

٢ ـ تقول أبياته :

وانعم بجامعة العروبة عروة
وثقى لحبل بالإخا موصول
صفت القلوب بها لخمس ممالك
جعلت من الميثاق خير كفيل
لبنان واليمن الشقيق وسوريا
وبلادنا العليا ووادي النيل
ولسوف تنتظم العروبة كلها
من جامح أو خاضع مغلول

ديوان خالد الفرج : ص ١٠٠

وهذا على أي حال شعور متفائل متزن ، ولكنه لم يلتزم به إذ جعل من الجامعة وأمينها العام وسيلة هزء وسخرية ، وكأنهما علة المرض ، وليسا ثمرة المرض العربي ! ! وما يصنعه مجلس الجامعة ليس أكثر من ولائم ، أما أمينها فهو صورة من أبوالهول ، وكان يمكن أن يعتبر هذا المنحى في التصوير رمزا للوم يوجهه إلى دول الجامعة لو أن الصياغة تحتمل هذا الوجه ، وقد فعل هذا في قصيدة واحدة ، هي «نحالين» أما قصيدته «الوضع العجيب» فإنه ـ لأدنى ملابسة ـ يسخر من جهاز الجامعة ، ويصفها بأنها تعمل عمل التكايا ، وأنها تبذر في الدنايا ، وتبخل حين تحتدم الخطوب .

انظر القصائد في الديوان : ص ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٨٤ ، ١٨٥ .

٣ ـ ديوان خالد الفرج : ص ١٢٠ .

٤ ـ ديوان خالد الفرج : ص ٢٢٩ .

٥ ـ البيت : «فإذا مضيت فإنني متلفت . .» يذكرنا بقول الرضي :

وتلفتت عيني فمذ خفيت
عني الطلول تلفت القلب

أما «الطاعم الكاسي» في البيت الأخير فإنها استدعاء من بيت الحطيئة الشهير في هجاء الزبرقان بن بدر :

دع المكارم لا ترحل لبغيتها
واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

وقد أقرت هجائية البيت وعوقب عليه الشاعر ، وهو أكثر توفيقا في الصياغة من الفرج الذي استخدم أداة العطف (أو) الدالة على التخيير ، حيث لا تخيير ! !

٦ ـ في مراسلته الشعرية لصديقه عبداللطيف النصف جاء ذكر روبسبير في رسالة النصف (الديوان ص ١١٠) فرد الفرج بما يعني معرفته بروبسبير وأساس معتقده ، قال النصف :

أن لا أرى الشعب المضام بجبنه
تفتر عن ثغر الردى ثوراته
من لي بروبسبير يذكي نارها
حمراء تخفق فوقها راياته

أما الفرج فيرد قائلا :

ما قام روبسبير حتى هزه
فلتير تذكي ناره نفحاته

الديوان : ص ١١٢

٧ ـ ديوان خالد الفرج : قصيدة المهاتما ص : ١٣٣ وقد كتبها الفرج عام ١٩٢٢ كما ينص في تقدمة القصيدة ، كما أنه وضع هامشا يدل على معرفته بعقائد الهند القديمة .

٨ ـ مطلع القصيدة :

تصور فدفدا لا شيء فيه
سوى رمل به وطء السباع

أما التصوير فيتجلى في وسط القصيدة :

وقال البحر للسفن الجواري
دعوا ظهري ، هلموا نحو قاعي
هناك ترى الجموع على «بويم»
به وشل أقل من الذراع

هنـاك حــــمى الوطيس فكل وغــــد
يســـابب صـــاحب الأمـــر المطاع
فكم من حــــرة غـــرقت وحــــر
رمــــاه لمائه صــــاعــــا بصــــاع
وقـــد ظمئ الضـــعيف وكـــاد يقـــضي
وصـــار الماء للبطل الشـــجـــاع

انظر الديوان : ص ٢٦

والبويم : مصغر بوم ، وهو نوع من السفن . وفي البيت الثالث اضطراب عروضي ، في قوله : «هناك حمى الوطيس» أو خطأ لغوي ، وليس هذا بالنادر في شعر الفرج .

٩ ـ يقول الزبيري في مقدمة قصيدة «إلى الأحبة» : «كنت مشردا بعد نكبة ١٩٤٨ ومطاردا من كل بلد على ظهر الأرض ، وكانت البلاد العربية كلها تحت سلطان العروش الرجعية ونفوذها وهيبتها ، تلك العروش التي هزها مصرع الإمام يحيى ، وكانت كل حركات الشعوب تعاني نكسة عامة ، ولم نكن نعرف لنا ملاذا يومئذ غير باكستان الدولة الإسلامية الفتية ، التي كانت محط كل الآمال» ثم يضيف كاشفا عن الصلة بين الإحباط والاغتراب : «ومع ذلك فكانت قضية اليمن مجهولة هناك ، تفصل بينها وبين الباكستانيين حواجز اللغة والعزلة والانقطاع الرهيب ، ومن هنا تفاقمت المشكلة» .

ثورة الشعر : ص ١٢٩

١٠ ـ عبدالستار الحلوجي : الزبيري . . شاعر اليمن : ص ٤٩ ـ ٥١ ـ مطبعة الكيلاني . القاهرة ١٩٦٨ .

١١ ـ انظر مقدمة مأساة واق الواق : ص ١٢ ، ١٣ .

١٢ ـ من أول قصيدة إلى آخر طلعة : ص ٣٨ .

١٣ ـ هذه الاقتباسات من المرجع السابق ص ٤٠ ، وقد تولى أحمد بن محمد الشامي في كتابه «من الأدب اليمني» مناقشة ما أثار البردوني من شبهات حول موقف الزبيري السياسي والديني ، وأبرز من شعر البردوني ما يكشف عن تناقضاته ، وكما قال بعض القدماء : من طلب عيبا وجده . وقد سجل الزبيري قصيدته إلى الشاعر عمر بهاء الدين الأميري في ديوانه «ثورة الشعر» (ص ٨٩) مع مقدمة ضافية ، وفيها يشرح منهجه الثوري ، وهو ليس في موقع تعارض مع قصائده الباكستانية ذات النزعة الإسلامية .

١٤ ـ الزبيري خمير اليمن الثقافي والوطني : ص ٢٦ والقصيدة منشورة بديوان «ثورة الشعر» : ص ١٢٥ ومطلعها :

أمل غير متاح
وفؤاد غير صاح

١٥ ـ قصيدة البلبل ودراسة فاروق شوشة نشرتا بمجلة العربي ـ سبتمبر ١٩٩٤ .

١٦ ـ كتب البردوني فصلا في كتابه المشار إليه سابقا عن «الغربة والاغتراب» (١٥٣ ـ ١٦١) تضمن الإشارة إلى قصائد أخرى اغترابية ، لم يخل عرضه لمناسباتها من استنتاجات مبتسرة تلتوي بالدلالات ، كإشارته إلى أن انتقال الشاعر إلى تعز وهل يعتبر غربة؟ وكذلك إلى قصيدته الأخرى التي أبدعها في عدن ، ومن المعروف ـ نفسيا ـ أن الغربة أو الاغتراب لا يرتبط بالمكان ، بل بروح الأمان والقدرة على التلاؤم مع المجتمع ، وهو ما لم يتيسر للزبيري في أكثر مراحل حياته ، في وطنه اليمن أو خارجه ، كما أن البردوني يختم

فصله هذا بقوله : «على حين يرتضي الزبيري عذابه في سبيل الوطن الذي يعاني الاغتراب عنه (يقصد : بعد هربه عقب فشل انقلاب ١٩٤٨) لأنه فارقه هو وزير ، وخرج من داره ببستان السلطان إلى مجاهل الغربة ومسارب الضياع ، لهذا تبدّى أحس بمرارة الغربة ، لأنه جاءها من عش الرفاه والدعة» .

انظر : ص ١٦١ ـ وهذا من سوء التأويل .

١٧ ـ ديوان المعاودة : ص ٤٦ ـ وعنوان القصيدة ، أو العبارة التي تصدرتها : «مرسلة لحضرة الصديق الوفي عبدالله بن علي آل زايد من الهند سنة ١٣٥٣هـ جوابا على مكتوب ورد منه من البحرين» . أما قصيدته عن مؤسس باكستان ، محمد علي جناح (لسان الحال : ص ٧٢) فقد صنعها وهو في البحرين ولم تكن من ثمرات الغربة .

١٨ ـ ديوان المعاودة : ص ٤٥ ـ وفيها يصرح بسجنه : «فلا شيء إلا السجن أسود كالحا» ـ «كأن هواء السجن ريح جهنم» .

١٩ ـ الإشارة هنا إلى آخر قصائد المتنبي في بلاط سيف الدولة ، وهي شهيرة ، ومطلعها :

واحـــــر قـلـبـــــاه ممن قلبـــــه شــــــبم
ومن بحـــالي وجـــــسـمي عنده ســـقم

وفيها يقول : وهو المقصود بالإشارة :

إذا ترحلت عن قــــوم وقـــــد قـــــدروا
ألا تـفــــارقـــــهم فـــــالراحلون هـم .

٢٠ ـ ديوان لسان الحال : ص ٨٥ .

٢١ ـ ديوان لسان الحال : ص ٩٤ .

٢٢ ـ ديوان المعاودة : ص ٤٥ .

٢٣ ـ ديوان لسان الحال : ص ٦٧ .

٢٤ ـ في ديوانه الأول نقرأ قطعة بعنوان «الحقيقة المرة» (ص ٥٠) ينعى فيها خيانة الأصدقاء ، وقطعة أخرى : «في أرض قومي» (ص ٥١) يقول :

مللت النوى في أرض قــــومي كـــــأنني
غـــريب يقـــاسي وحـــشـــة الغـــرباء
وأنكرني صـــــحـــــبي فـــــأنكرت ودّهم
وأبـدلت قــــــــربي منهـم بتنـائـي
وحل التــــجـــــافي بين قلبي وبينهم
وأصـــــبح هذا الصـــــد بعض هنائي
همـــوا كـدروا الصـــفـــو الذي من سـجيتي
وهم قـــــابلـوا ودي بشـــــر جـــــزاء

فها هنا التركيز على الأخلاق ، ماثلة في جفاء الأصدقاء . أما في «لسان الحال» فيمكن أن نقرأ قصيدته : «أياديك لا تنسى» (ص ٧٠) ونراقب اختلاف محرك الشعور بالاغتراب ، ونغمة الاستجداء في القصيدة . وكذلك في قصيدته إلى الملك عبدالعزيز آل سعود بمناسبة عيده الذهبي (وقد ضاعت في الطريق ـ كما يقول الديوان) فإنه يختمها بالشكوى وطلب العون :

وإني مغبون بداري وموطني
نصيبي هنا الإعراض والنظر الشزر
وذنبي في البحرين أني أديبها
وأني على الرغم الأذى ابنها البكر
وإني بليل آفلات نجومه
ولكن حسن الظن فيك هو الفجر

ديوان لسان الحال : ص ٨٢

٢٥ ـ عبدالعزيز المقالح : الزبيري خمير اليمن الثقافي والوطني : ص ٣٢ ، ٣٣ .

٢٦ ـ مرجع هذه الإشارة ما رواه الأصفهاني عن ابن دأب (في أخبار مجنون بني عامر) ما نسبه لرجل من بني عامر نفى أن يكون المجنون منهم ، وقال : «هيهات ! بنو عامر أغلظ أكبادا من ذاك ، إنما يكون هذا (أي الرقة وصدق العاطفة والتوحد في الحب) في هذه اليمانية الضعاف قلوبها ، السخيفة عقولها ، الصعلة رؤوسها ، فأما نزار فلا» .

انظر «الأغاني» ج٢ ص ٢ ، ٣ مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية .

وبصرف النظر عن الطابع الهجائي للأوصاف ، فهذا مألوف في لغة الصراع والتنافس القبلي ، فقد شهد لليمانية بنقاء الحب ورفعته . ومن قبل دارت بحوث المعاصرين حول حب عمر بن أبي ربيعة وما في شعره من مظاهر التأنق والتحضر والرقة ، فكان من أسباب هذا أن ابن أبي ربيعة من أم يمانية .

٢٧ ـ يقول فيها :

ومعذرين كأن نور وجوههم
هالات أقمار بماء شباب
كسفوا العذارى كلهن بحسنهم
من معصرات في الصبا وكعاب
هام الرجال بحسنهم وتدلهت
بهم العذارى من وراء حجاب

ديوان خالد الفرج : ص ٢٤٤

٢٨ ـ القطعتان من ديوان خالد الفرج : ص ٢٣٩ ، وقد أذكرني بيتا الفرج عن الجناس قول أحدهم (جادا وليس ساخرا) في رثاء ابن مالك مصنف الألفية المعروفة :

يا شتات الأسماء والأفعال
بعد موت ابن مالك المفضال!!

٢٩ - وتظهر في القصائد المبنية قافية على نظام المزدوج آثار شعر الخيام، وكأنه يستهدي رباعياته . انظر قصيدته : هل لشكوى المدنف المضني مجيب؟

ديوان المعاودة : ص ٦٩

٣٠ - ديوان وحي العبقرية : ص ٣١١ والقصيدة بغرضها العام تدخل في قصائد الإخوانيات، ولكنه نَحَا بها منحى غزليا .

٣١ - كهذه المطارحة التي أرسلها إليه الشيخ خلفان بن ناصر السعدي يسأل عن قول الشاعر :

فإن تسألوني بالنساء فإنني
خبير بأدواء النساء طبيب
إذا شاب رأس المرء أو قل ماله
فليس له في ودهن نصيب

ديوان وحي العبقرية : ص ٣٥٣

٣٢ - ديوان وحي العبقرية : ص ٣٦٣ - وقد وضع الديوان عنوانا : «واقع الحسن مطارحة من أديب شاعر» . فيحتمل أن المدخل مصنوع لتبرير الجواب، وإن كان مثل هذا حدث قديما مع فقهاء فضلاء، وكما كان رواة الأخبار يكشفون عن صاحب السؤال، مثل هذا الخبر الذي يرويه جعفر السراج، في كتابه «مصارع العشاق» . أما طرفا الخبر فهما شاعر فكه ظريف وجه ببيتين إلى محمد بن أبي داود، الفقيه الظاهري مؤلف كتاب «الزهرة»، والبيتان هما :

يا بن داود يا فقيه العراق
أفتنا في قواتل الأحداق
هل عليها القصاص في القتل يوما
أم حلال لها دم العشاق؟

وقد أجابه ابن داود شعرا في أربعة أبيات . وقد أحصى ابن القيم في كتابه «روضة المحبين نزهة المشتاقين» أسئلة من هذا النوع موجهة إلى كبار الفقهاء وأجوبتهم عليها .

انظر : الحب في التراث العربي، لصاحب هذه الدراسة : ط دار المعارف بمصر ص ٣٨، ٣٩ .

٣٣ - وحي العبقرية : ص ٣٦٧ - ٣٦٩ وتنتهي القصيدة بقول تحريضي ودعوة إلى قتل الهوى، ولكن كيف؟

فاقتله وافتض ختام المسك رمزا للصلة

وهذه التورية الجنسية تكررت في ختام عدد من القصائد .

٣٤ - ديوان وحي العبقرية : ص ٣٧٦

وليت الشاعر لم يغادر هذا المستوى من الصياغة الرصينة البعيدة عن التصنع في نفس الوقت ، ولكنه يبدؤها بقوله :

نم يا رقيب فإن النوم ترويح

وأطبق الجفن إن المتن مشروح

فهذا المتن المشروح لا يناسب جو الغزل ، ثم إنه بعد ما أوردنا من أبيات يعبر عن فتاته بما عبر به امرؤ القيس ، فهي بيضة خدر . . إلخ .

٣٥ ـ أحمد درويش : مدخل إلى دراسة الأدب في عمان : ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ .

٣٦ ـ ديوان ثورة الشعر : ص ٤٩ .

٣٧ ـ ديوان ثورة الشعر : ص ٧٤ .

٣٨ ـ ديوان خالد الفرج : ص ١٠١ ، وهي من الملحمة الذهبية .

٣٩ ـ ديوان خالد الفرج : ص ٢٥١ ، ٢٥٣ وتجد في الموضع نفسه نماذج أخرى .

٤٠ ـ انظر مجال الرثاء : ص ٤١٧ ـ ٤٥١ وقد استخدم عبارات غريبة المعنى ، وقد لا توافق الرثاء ، من مثل :

يؤرخ (موتا ماطر الصعقات) = ١٣٨٩هـ

وعك الأرض مصابا مزعجا = ١٣٨٣هـ

وللشأن فالتاريخ (شيك ضميره) = ١٣٨٦

مؤرخة : ما سوءُه لا يراغم = ١٣٩٥

وهذا المثال الأخير ينتمي إلى أحدث تاريخ مارس فيه هذا النوع من اللعب اللغوي والالغاز ، فقد مضى عليه أكثر من عشرين عاما . وننبه إلى أن بعض المراثي جاءت غير مختومة بهذا الضرب من التأريخ ، ولا ندري هل لأنها الأحدث زمنا ، أو أن منزلة المتوفى هي التي تستدعي نظم تاريخ وفاته .

٤١ ـ ديوان المعاودة : ص ٣٤ ، وقد اختلط عليه الأمر فأراد المثال ، وذكر التمثال ، وهذا لا يليق بملك .

❋ ❋ ❋

الفصل الثالث

ثنائيـــات



أرجح أننا تخففنا كثيرا ــ بتقديم الرباعيات والثلاثيات ــ باكتشاف الصفات الموضوعية والفنية المشتركة ، أو تلك التي تقارب أن تكون مشتركة بين الشعراء الأربعة . يمكن أن نعيد هذا التقارب إلى أسباب علمية : طبيعية واجتماعية ، ويمكن أن نستعيد المناخ السياسي والثقافة السائدة ، وعلاقة الفرد (الشاعر) بالقبيلة في ذاتها ، أو النظام الاجتماعي القائم على القبيلة . أما «الثنائيات» فإننا نتوقع أنها ستكون أكثر عددا ، وأقرب إلى أن تكون جزئية ، ولانجازف فنزعم أنها أقل أهمية ، ربما كانت كذلك من وجهة نقدية خالصة ، تحرر النص من علائقه وظروفه ، ولكننا نرى أن نضع في الاعتبار ظروف التلقي وسياق الزمن ، والأثر الذي استهدفه المبدع ، والانعكاس لدى الجمهور . وبذلك تكتسب هذه الثنائيات حقها في الوجود من حيث هي ملامح للمبدع واتجاه الابداع ، ومن حيث أنها تركت أثرا بدرجة واضحة في جمهور زمانها .

لقد سبقت الإشارة إلى بعض الثنائيات ، لكنها دخلت في إطار أكثر اتساعا فأدمجت في رباعية أو ثلاثية مما سبق ، فالنظم التعليمي مارسه الفرج حين نظم تاريخ المملكة السعودية ، ومارسه الخليلي ، بصفة خاصة فيما أطلق عليه «ملحمة تاريخية» بعنوان «عمان في سجل الدهر» ولكن هذا الأمر أخذ مكانه في إطار «التسجيلية» .

الثنائية الأولى: اللمحة الرومانسية

ولم يكن باستطاعة أحد من هؤلاء الأربعة أن يكون وجدانيا رومانسيا خالصا ، لأن الرومانسية ثمرة الذاتية ، والتمرد ، والانفلات من التقاليد الفنية السائدة ، الرومانسية بنت التأمل في الكون ، وفي النفس ، وفي اللغة ، وفي الصور ، بحيث يستخرج الشاعر من كل هذا شيئا جديدا . خاصا به ، ولم تكن الشروط الموضوعية ، ولا التنشئة الخاصة والتكوين الثقافي لأي شاعر ممن نعنى بهم تدفعه في هذا الاتجاه الصعب . ومن هنا نرى درجة الحذر في إطلاق صفة «الكلاسيكية الجديدة» على هؤلاء الشعراء ، ونتقبل هذا الوصف ، كما

نتقبل استدعاء دور البارودي ، والتعلق بأحمد شوقي كنوع من مقاربة الدور المنوط بهم تأديته في حركة الشعر في أقطارهم ، أكثر مما هو اقتداء بالطريقة ، أو إعمال لذات الرؤية والطريقة ، ومن ثم ليس بمستغرب أن نتوقف عند لمحات أو لمع رومانسية عند شاعرين هما : الفرج والزبيري . ولسنا نشك في إمكان الحصول على جزر صغيرة رومانسية لدى الشاعرين الآخرين ، ولكنها لا تستقل بقصائد ، قد تكون ماثلة في صورة ، أو مقطع ، أو دافع للقول لم تتح له فرصة التأصيل بالتحقق النصيّ . أما الفرج ، المشغول ، بل المشغوف تماما بمجريات الواقع ، حتى ليمكن أن يقال عنه إنه محرر صحيفة تكتب نظما يكتب فيها الافتتاحية السياسية ، والنقد الاجتماعي ، وأخبار العالم ، وحتى أخبار الوفيات والحوادث الطارئة ، هذا الشاعر أفلتت من رقابته الواعية ثلاث قصائد ــ تحديدا ــ تنتمي إلى مستوى آخر من العاطفة ، والحنين ، والحلم ، والروحانية ، والفرح بالحرية ، على نحو غير مألوف في كل أشعاره أما هذه القصائد الثلاث فهي :

١ـ حمادي
٢ـ أبيات في رثاء ابنه المتوفى
٣ـ أنا هكذا

وفي هذه القصائد قدر من الاشتراك في بعض الخصائص الفنية ، فهي جميعا عن الطفولة ، والأولى والثانية منها ارتبطتا بالموت ، وفيها جميعا محاولة في تجديد الموسيقى .

إن قصيدة «حمادي» قد تكون الأسبق في الترتيب التاريخي [1] ، ولكنها الأكثر أهمية لأن الدافع إليها إنساني بحت ، متحرر من العلاقة الخاصة ، ولهذا يمكن أن تدرس على أنها نموذج للنزعة الانسانية في شعر الفرج ، وقد سجل في مقدمتها عبارة توضيحية تقول : « حمادي تلطيف اسم أحمد للصغار ، وهو حمادي بن مهدي بن جلال ، من أهل القطيف ، وكان أبله ، وأبوه مات مجنونا ، وحمادي في بلهه يمثل الفطرة الإنسانية الفاضلة ، وفي شخصه تتوفر الخصال التي يتخيلها الفلاسفة في أهل طوبى ، مات سنة ١٣٥٠ ، وهذا رثاؤه» .

هذه العبارات مهمة تماما في مدخل القصيدة ، لا لكي توضحها ، فالقصيدة التي لاتستغني بنفسها عن التقديم لابد أن تكون ناقصة فنيا ، غير كاملة التكوين ، أما الأهمية فتأتي من ناحية الشاعر ، وليس الشعر ، إنه يسمى الفتى ، ويدلله ، وينسبه ، وقد كان مارس عليه نوعا من القسوة حين أشار إلى أنه أبله ابن مجنون ، لكن المغزى هنا «القدر القاهر» ، والانسان الضحية فيما يخرج عن طاقته ، وإذ يسجل اسمه الثلاثي فإن هذه الاسماء تحمل دلالة عكسية ، فما كان الفتى الأبله مدللا ، ولا كان أبوه مهديا ، فضلا عن أن يكون جليلا ، فأي عبثية في الأسماء والمصائر ! ! غير أن الفرج ينجيه من كل هذه الشوائب الدنيوية حين يذهب به إلى عالم آخر ، عالم الحلم الفلسفي ، اليوتوبيا ، أو المدينة الفاضلة ! ! من ثم يعامله الشاعر كما عامل كبراء عصره : سجل تاريخ وفاته ، وقدم إلى روحه مرثية . . على أن مطلع القصيدة يرتفع بدرجة الرابطة بين الشاعر والمرثي عن علاقة الأهل : الاصول ، الآباء والأجداد ، والفروع كذلك الابناء .

بكيت عليك حمادي
كأنك بعض أولادي
بكاء عينه قلبي
ودمع العين إنشادي
بكاء كله صمت
بلا لطم وتعداد
وكان الموت يفجعني
بآبائي وأجدادي
فتغسل دمعتي حزني

يتكون جسد القصيدة من أربعة عشر مقطعا على هذا النسق العروضي ، تتحد قافية الأبيات الأربعة في المقطع ، وتختلف مع المقاطع الأخرى ، ولكن «القفل» يعود إلى قافية النون المشبعة بالكسرة في ختام جميع المقاطع .

وقد استأثر رثاء حمادي بالمقاطع : الأول ، والثالث ، ثم : الثاني عشر ، والثالث عشر ، والرابع عشر . وما بين هؤلاء هو بمثابة «قراءة» إنسانية في شخص هذا الفتى البريء ، على ضوئها يكشف الشاعر ما في الناس من أنانية ، وغدر ، وقسوة ، وحلمه هو ــ الشاعر ــ بتجنبهم ، واعتزالهم ، ولكن هذا غير ممكن لأنهم كالليل ، وكالظل ، لاسبيل إلى الفكاك منه ، وهذا الموقف «الهجائي» للناس للمجتمع ، وتسليط الضوء على الطبائع البشرية القاسية هو موقف رومانسي متشائم له مبرراته في تطور وصراعات المجتمعات الغربية ابان ارتفاع الموجة الرومانسية هناك ، ولانستطيع أن نحكم على الشاعر الفرج بأنه مجرد مقلد ، فلعله لم يسمع بالرومانسية أصلا ، وقد ذكر النقيضان : أبيقور صاحب مذهب اللذة ، والمعري صاحب الدعوة إلى الزهد ونبذ الحياة ومجانبة المجتمع ، ومن ثم فلابد أن هذا الموقف المتشائم لدى الفرج لم يكن مجرد محاكاة ثقافية ، وإنما كان ثمرة معاناة ومعايشة حقيقية .

إن المقاطع الخمسة التي اختص بها حمادي هي أجمل ما في هذه القصيدة ، ربما لأنها تعاطفت مع نموذج محدد ، أما التشاؤم فكان مرسلا عاما تغلب عليه نبرة الوعظ والتحذير وادعاء الحكمة ، وهي حكمة سائرة لاتتمتع بنوع من خصوصية الإدارك ، أو خصوصية التعبير [٢] أما «الشعرية» فتنطلق من قراءة النموذج ، المستوى الذي وضع فيه شخصية الفتى ، وما رآه فيه من نازع الخير وعظمة البراءة حتى جعله ــ بالسليقة ودون معلم ــ من أهل المدينة الفاضلة :

أحـــمـــادي وواعـــجـــبـــا
لحـــمـــادي كـــإنســـان
ترى في جـــســـمـــه بشـــرا
مـــجـــازا ، وهـو روحـــاني
قـــضـى مـن بـيـنـهـم دهـرا
ولـم يغـــضـب عـلـى جـــاني

ولم يطمع بتافهة
ولم يأسف على فاني
بثغر ضاحك السن
فقير ، وهو إن تسأ
له ما في كفه يعط
وإن يملك سحاتيتا
فللقطة والقط
وإن تأمنه لاتخشى
علي الإبريز والسمط
ولايعصيك في أمر
بلاأجر ولاشرط
وإن لم تعطه يشني
تفلسف طبعه عفوا
ولم يحفل بذى الدنيا
ولم يعرف أبيقورا
ولا كان معريا
ولم يزهد ولم يطمع
ولا كان يرى شيًّا
وقد أصبح بعد الموت
عند الناس منسيا
وقد واروه بالدفن

هذه صورة حمادي كما رآه الشاعر حسيا ، وسلوكيا ، وفطرة ، ولولا هذا الختام الذي يكسر حس التميز ، حتى وإن اعتمد على حقيقة عامة : أن الناس جميعا تموت وتدفن وتنسى ، لتحقق بهذا النموذج عمل شعري فيه خصوبة وإنسانية وعمق ، وفيه ــ قبل كل شيء ــ فن جميل .

أما ابنه الطفل «علي» الذي توفى بعد ولادته بسبعة أشهر ، ويصفه الشاعر بالصحة والجمال ، ويظهر تعلقه به حتى يسمى ولده التالي على اسم الرضيع المتوفى ، فإنه لم يحظ بقصيدة ، وقد أثبت الشاعر ثمانية أبيات من مرثيته ثم كتب في أعقابها :« وقد حالت الأحزان دون إتمام المرتبة . . لأن الحزن يحول دون الشعر» وهذه العبارة تستحق أن نفكر فيها ، لأن الشعر وليد العاطفة ، ثمرة انفعال ، ولكنه الانفعال الذي يمكن ضبطه ، ترويضه بالصور ، وتقنينه بالعروض والقافية ، أما الانفعال الجامح الكاسح فإنه هو الذي يحول دون الشعر . أما هذه الأبيات الثمانية فإنها لم تهذب بالدرجة التي تمنحها حق أن تكون قصيدة ، إنها «مشروع قصيدة» وهو مشروع رومانسي ، ولايمكن ــ مع الصدق ولايكون الوالد إلا صادقا ــ إلا أن تكون كذلك .

إن الأبيات تعاني قدرا من الانقطاع ، وربما سوء الترتيب ، ولكن البيتين في الختام يرسمان صورة مناظرة قادرة بطاقتها الرمزية أن تحمل كل احلام احبطت بالفجيعة :

ياطيور الربيع ذكرني جسمك
والصوت قطعة من حشايا
إذ يناغي في مهده وأنا غيه
كزق الأفراخ ـ ذوب الثنايا[٣]

أما قصيدة : «أنا هكذا» التي ألقاها طفل في احتفال مدرسي [٤] فإنها يمكن أن تقرأ قراءة «تربوية» ويتحدد مغزاها بالبيتين الأخيرين .

أنا في المرونة طينة
في طبعها تتأثر
لكن متى ما أهملت
يا سادتي تتحجر

وهذا أحد مستويات الدلالة ، وفي سياقه تأخذ المقاطع الثلاثة التي تتكون منها القصيدة سمة برهانية ، وكأنها مقدمات لقضية ، تلتقي عند برهانها وتتجمع خلاصاتها في معنى نهائي أفضى به هذان البيتان في الختام . ولكن قراءة أخرى ، يمكن أن نقول إنها من منظور رومانسي تكشف عن طبقات من الدلالات ، حيث نعرف ــ بلغة بسيطة لاتتجاوز كثيرا قدرة طفل ــ أن النواة تبقى كامنة معطلة في الأرض حتى تروى بالمطر ، فتعلو وتثمر ، وأن الكلأ الأخضر يصفر ويموت لكن إذا طعمته الماشية تحول إلى لبن مفيد ، وهكذا النحل حين يرعى الزهر فيستحيل شهدا ، وأن الدر مثل السر في قعر البحار ، لكنه بعد أن يفك عنه الغواص ذلّ الإسار ، فإنه :

يـزهـو عـلـى أبـهـى الـنـحـــــــــور
ويعـــــــتلي تـاج الفـــــــخـــــار

وأن الطفل يكرر في غاية كل مقطع : «أنا هكذا» فإن المعنى التربوي يفتح الطريق إلى دلالات أخرى حيث تتأكد وحدة الوجود ، عبر تحولات المادة :

النواة
شجرة
الكلأ
لبن
الزهر
عسل
الدر
تاج

لأن المعنى ينفتح ــ مرة أخرى ــ لندرك أن الشجرة لن تبقى إلى الأبد على حالها ، وكذلك سائر نواتج التحول ، فالتحول هو الأساس ، وهو تحول شامل

للإنسان ، ومن دلالات هذا الشمول وحدة اللون التي تتم عبر هذا التحولات ، ووحدة قوانين الوجود التي تحكم كافة المظاهر والظواهر والكائنات وهذه النظرة إلى الطبيعة ، وإلى الكون ، وإلى الإنسان في الطبيعة والكون ، هي نظرة رومانسية .

ولعل رصد «التسرب» الرومانسي في شعر الزبيري أوسع انتشارا ، لأن شعره في جملته وطني قومي ، وهذه المشاعر الملتهبة تنمي الشعر إلى الرومانسية ، ولأن الذات المتكلمة شديدة الحضور ، وهذه الذاتية وليدة غياب النمط والتقاليد ، وكانت من منجزات الرومانسية في مقابل الكلاسيكية ، ولأن الحفاوة بالتاريخ ماثلة في عمق الشعور الوطني والقومي عند الزبيري ، وبهذه «الومضات» ارتبط حضوره الرومانسي ، ولكن النظرة الكلية إلى نتاجه الشعري المتوفر لنا ترجح وضع هذا الشعر في إطار الكلاسيكية الجديدة ، أو المدرسة البيانية الحديثة كما يحلو للبعض أن يطلق عليها ـ ذلك لأن هذه الجوانب أو اللمع الرومانسية لم تنبسط وتهيمن على تجربته الشعرية ، ولم تشكل قصيدة كاملة ـحتى وإن غلبت على قصيدتين سبقت الاشارة إليهما ، وهما : حنين الطائر ، والبلبل) هذا فضلا عن الالتزام بإيقاع القصيدة التراثية ، وتشكيلها اللغوي بوجه عام نستطيع أن نستعيد بعض ما سبقت الإشارة إليه . وأن نضيف ما يؤكد أصالة هذه الثوابت في شعر الزبيري ، ولو لم يكن بين أيدينا من شعره غير ما انطوى عليه ديوان «ثورة الشعر» فإن فيه الكفاية . إن حضور الذات وتطابق التجربة الفنية والتجربة الحياتية يفرض نفسه على الكلمة الأولى من المقدمة «قصتي مع الشعر هي قصتي مع الحياة . . إن هناك تلازما وتشابها وتشابكا بين أطوار الحياة وأطوار الشعر [٥] ثم يتجلى هذا الايمان بقوة سحرية للشعر ، قادرة على صنع التغيير ، وبعد هذا الايمان العام ، فإنه يمزجه بذاته ، وبشعره خاصة :« اني قادر بالأدب وحده على أن أقوض ألف عام من الفساد والظلم والطغيان [٦] ويؤكد شعره هذا الإيمان بالقدرة المتجاوزة :

وكم جاس شعرى غاب ليل تحيط بي
مضرجة أدغاله ومساربه [٧]

والاعتزاز بالشعر ، والإيمان بقدرته السحرية هو اعتزاز بالذات الشاعرة ، وإيمان بتميزها وتجاوزها . وهنا تظهر «الأنا» فاعلة ، ومتلقية . ومقدرة . . .

أيها الكارهون أن يقبل الشعب علينا بالله ماذا جنينا؟ (8)

ومن قبل مرت بنا تعابير من مثل :

خرجنا من السجن شم الأنوف

نحن نستنكر الحريق

غير أنا نطالب الشعب

ويصل إلى أن يخاطب ولي العهد إبان ملازمته له :

تبدو لنا فتهيم فيك عيوننا

بل إن تعبيره عن الشعب ، وتثمينه لتضحيته هو جدير بالالتفات :

كـــفــــرت بعـــزمـــتي الصـــامـــدة
وقـــدســـيــة الغـــضـــبـــة الحـــاقـــدة
وأنـــات قـــلـــبـــي تحـــت الخـــطـــوب
وأحـــلامـــه الحـــيـــة الصـــاعـــدة
وعـــمـــر شـــبـــاب نذرت به
لشـــعـــبي وأهدافـــه الخـــالدة
وبالشـــهـــداء وأرواحـــهـــم
تـراقـــبـني مـن عـل شـــاهـده
إذا أنـا أيـدت حـكـم الطـغـــاة
وهـادنتـــهـم ســاعـــة واحـــده (9)

فإذا كان الضمير في مخاطبة ولي العهد في «لنا» «عيوننا» يحتمل تبني لغة الجماعة أو التعبيرعنها ، فإن القطعة الأخرى بعيدة عن هذا الاحتمال فهو المتكلم ، وهو الباذل ، وهو الذي تتطلع إليه أرواح الشهداء ، وإذا كان الشعب ــ تحديدا ـ «شعبه» فإن «الأنا» في البيت الأخير تركز موقع الذات وتمنحها

خصوصيتها كما يراها الشاعر . إن المقاساة وحياة المنافي ، والتعرض للموت زمنا طويلا ، لابد أن تكون غرست في نفس الشاعر هذا الاعتزاز بالأنا ، ولقد دفع الثمن غالبا من استقراره ، ثم من حياته آخر الأمر ، وهذان البيتان يصوران ما يعتمل في داخله طوال حياته المهددة :

فـــإن سلمت فـــإني قـــد وهبت له
خـــلاصـــة العـــمـــر مـــاضـــيـــه وآتيـــه
وكنت أحـــــرص لـو أني أمـــــوت له
وحـــدى فـــداء ويبـــقى كل أهليـــه [١٠]

فإذا هتف في شعره بأن «أرضنا حميرية العرق» وأننا :

نحن شـــعب من النبي مـــبـــادينا
ومن حـــمـــيـــر دمـــانا الزكـــيـــه

وإذا لمح المفارقة بين عظمة الماضي وتردي الحاضر ، ولم يملك غير طرح السؤال :

ماذا دهى قحطان؟ في لحظاتهم
بؤس وفي كلماتهم إيمان

فقد كشف عن عوامل القلق في ذاته ، وهو قلق رومانسي كما أوضحنا .

الثنائية الثانية: إرهاص بالقصيدة القصصية

وفي هذه الثنائية نسكت عن شاعر لم يفكر في القصيدة القصصية (أو القصة الشعرية) وإن أبدع قصة نثرية تستحق أن نتوقف عندها فيما يأتي ، وهو الشاعر الزبيري ، وأن نؤجل الحديث عن آخر لأنه لم يرهص بالقصيدة القصصية ، وإنما

صنع عددا من هذه القصائد يدل على القصد والتمرس ، وأنه تطلع إلى تقديم نموذج مختلف ، وهو الشاعر عبد الله الخليلي . أما خالد الفرج ، والمعاودة ، فقد التقيا عند المحاولة الواحدة ، أو المحاولتين ، ولم يضع الشاعران كلاهما تاريخا يحدد موقع المحاولة القصصية من تطورهما الفني ، وهل كانت في البداية ولم يريا الاستمرار فيها؟ أم اهتديا إلى هذا الشكل متأخرين فأعجلهما الزمن عن اختبار المحاولة وتكرارها .

إن موهبة خالد الفرج الشعرية قصصية في جوهرها ، لأنه يجيد التقاط التفصيلات ، ويرسم الملامح والمشاهد ، وأهم من هذا أنه يملك روح السخر والتهكم ، ويمكن أن نرى مقدرة القاص في تصوير شخصيات مثل المهاتما ، والسائح العراقي ، وحمادي ، وغيرها ، ولكنه قدم قصة واحدة ، صريحة تحت هذا العنوان هي : «الشاعر : قصة مبتورة [11] والحقيقة أن القصة مكتملة فنيا ، والمبتور فيها هو الشاعر ، والطريف حقا أن الفرج لم يصور نفسه في القصيدة ، ولم يتخذ من ذلك الشاعر الذي يصوره معادلا موضوعيا له ، إنه بالأحرى نقيض له . نستطيع أن نتخذ من هذه القصيدة القصصية مدخلا لمناقشة رأى الفرج في الشاعر ، ومدى المناقضة بينهما ، وسنجد فيها استمراراً لقدرة المرأة على الإفضاء بعواطفها ، حتى تصل حد الإلحاح والمطاردة ، في حين يتلعثم الرجل أو يضل في تسلط أفكاره أوشهواته ، كما سبقت الاشارة ، والشاعر في القصيدة/ القصة لايعيش الحياة ، وإنما يعيش بتصوراته الخاصة وأحلامه الشاطحة ، وهذه الأحلام مصدرها أوهامه الشعرية ، إنه ينادي ليلى ، فإذا لبت نداءه وأقبلت عليه :

قلت لبيك وبادرت إلى
شاطئ النهر ولا اتئد
أفتح الصدر له ملء يدي
لعناق حره لايبرد
فأشاح الوجه عني لاهيا
مبديا لي عكس ما أعتقد

عـــــــابثـــــــا ، أنملـه في ذقنـه
حـــيــرة الضـــائق فـــيـــمـــا يزهد
قــــــائلالـيـلـى !! ولالـيـلـى الـتـي
كنت في تلك الأغـــاني أقـــصـــد
ومـــضـى يعـــدو إلى الغـــاب فـــلا
تســـألا عني ، وعـــمـــا أجـــد

سنصرف النظر عن شاطئ النهر والغاب ، فهما معا ليسا من ملامح الطبيعة في موطنه الخليجي ، ولعلهما تسربا إلى خياله من بقايا رؤى سنوات الهند ، وستكون نهاية قصة «منيرة» حادثة في الغابة أيضا . لقد قامت القصة على «الشخصية» وهي شخصية شاعر ، ومنذ الجملة الأولى تتحدد الملامح الانسحابية للنموذج :

. . . قـــال هذا ثم ولى غـــاضـــبـــا
ليس يدري أي صـــوب يقـــصـــد

وهذا الملمح النفسي الأساس هو الذي سينمو مسيطرا على وجدان الشاعر معاندا كل إغراءات الواقع الماثل ، وهو الذي سيغلق الدائرة صانعا لحظة التنوير ، ومجيبا على آخر سؤال تطرحه الحبكة المفترضة [١٢] وتظهر موهبة القاص ــ أكثر ما تظهر ــ في المزاوجة بين رصد الحركة النفسية ، والحركة العضوية والأبيات التالية للمطلع تبين هذا :

وجـــهـــه أشـــبـــه بالرمل ســـفـت
فـــوقـــه الريح ، عـــبـــوس أجـــعـــد
تارة يهـــرع في مـــشـــيـــتـــه
وتـراه تـارة يـتـــــــــئـــــــــد

يقــــصـــد الـغــــابة؟ لا النهــــر؟ لا ،
تـارة يمـشي وأخـــــرى يـقـــــعــــــد
يـحـــــــصب الجـــــــو بمـا في يـده
ويـــكـــاد الـــفـــم مـــنـــه يـــزيـــد

هل نقول إن الشطر الأخير يجسد المرض النفسي؟ الصرع الذي يصاحب ذوى الأجهزة العصبية المسرفة في حدتها ، أو على الأقل الانغلاق على الذات حتى لايسمع غير صوت نفسه؟ إن ختام قصة هذا الشاعر تعطي مجالا للاحتمالين ، لقد اقتحم الغابة وحيدا ، تاركاً «ليلى» من لحم ودم وعواطف تناديه وتغريه فلا يلتفت إليها ، إلى «ليلى» الصورة الخيالية المتسلطة . وفي هذا البيت :

عـــــــابثـــــــا ، أنمـلـه فـي ذقـنـه
حـــيـــرة الضـــائق فـــيـــمـــا يزهد

يرسم الشطر الأول الحركة المحسوسة ، ويرسم الشطر الثاني الحالة النفسية . وبصفة عامة فإن شعر خالد الفرج الذي يفتقد اللغة المجازية بدرجة واضحة قد وفر في هذه القصيدة القصصية عددا من التشبيهات والكنايات والاستعارات لم يتحقق في قصيدة أخرى ، وبالطبع فأننا لانبحث في درجة الكثافة ، لأن القصة الشعرية بطبيعتها تحتمل الإسهاب ، والتفصيل ، لتحافظ على التشويق في الوصف والتحليل .

ولعل المعاودة الذي مارس صناعة المسرحية ــ مهما كانت بساطة النموذج ــ كان جديرا بالالتفات إلى القصيدة القصصية ، ولكنه لم يفعل ، ومحاولته لم تتجاوز قطعتين ، على قدر محدود من الإجادة الفنية . وقصيدته القصصية الأولى «حقيقة في خيال [١٣]» أفسدها عنوانها ، إذ وشى بختامها ، كما دلت بدايتها على أنها مجرد حلم :

براق من الأطياف في ليلة ظلما
تسامى بروحـــي في الفـضـا يقـصد النجما

هكذا حمله «البراق» ، وهو براق من الصور الحلمية ، شق به عباب الجو ، ومر بأفلاك السماء حتى استقر على كوكب الجوزا ، وهناك لقى شخصا :

له جـــثـــة الـعـــمـــلاق في روعـــة المهـــا
وعـينان في الأحـشـا تخـالهـمـا سـهـمـا

ويتعارفان ، فيسأله عن أحوال الأرض ، فلم يملك إلا من أن يطنب في مدح الأرض وناسها .

أخــذت بتـــيـــار العـــواطف مـــر غـــمـــا
وجــانبت في قــولي الصـــراحــة والعـلـمـا

وهنا اكتأب رجل الجوزاء ، وأخرج منظارا كبيرا ليرى صاحبه الأرضى ــ وهو يعرف سلفا ما سيرى ــ الحروب والكوارث التي تعم العالم وتمحق الغالب والمغلوب ، فاستولى الخجل على الرجل الأرضي :

وقـــمت وإذ نـور الغـــزالة مـــشـــرق
وقـــد كـــان مـــا شـــاهدته آنفـــا حلمـــا

الحكاية في القصة بسيطة جدا ، والأوصاف الحسية والنفسية إجمالية عامة ، تفتقد الدقة والتفصيل والعمق . وقد استخدم ا لمعاودة «البحر الطويل» وهو بتكوينه الموسيقى بحر بطئ طويل النفس ، يناسب أغراض الشعر الرصينة والجليلة ، ولايناسب القص بأي حال . وربما كانت قصته الأخرى أقرب إلى

التوفيق الفني ، وهو يسميها :« رواية ذات فصلين [١٤]» ، وفي الفصل الأول نصادف «أدهم» المغترب في البحرين ، الانتهازي ، وقد انكشف نفاقه وتقرر طرده . أما الفصل الثاني فيصور الشخص نفسه وقد عاد إلى موطنه خائبا ، ويتولد حس الطرافة من المقابلة بين اللوحتين ، وقد حاول أن يقارب لغة الحياة اليومية ، كما في قوله :

إلى أين اعتزمت إذا ذهابا؟

. . . .

. . . . . .

تعـود كـمـا بدأت وكنت تعـدو

ببـيـروت تبـيـع بهـا (الكبـابا)

إلى صيدا ، إلى صيدا سريعا

تملقت الأكابر كل جهدي

والإيقاع هنا أكثر ملاءمة ، فلاشك في أن تكرار صيغة «مفاعيلن» أيسر وأنسب لسرد حكاية من صيغة البحر الطويل .

الثنائية الثالثة: شاعران.. وملك

الشاعران هما هذه المرة أيضا : الفرج والمعاودة ، والملك هو مؤسس الدولة السعودية عبد العزيز آل سعود ، وفي باب مدح الملوك يجد الشاعر محمد محمود الزبيري مكانا ، فقد مدح الإمام يحيى حميد الدين ، ومدح ولي عهده ، (الإمام فيما بعد) أحمد ، بل إن شاعرية الزبيري لم تبزغ وتستحصد إلا بعد اتصاله بولي العهد بمقره في تعز ، كما تشير بعض الدراسات . وقد تعرض الزبيري لهذه المسألة ، وإذا كان يجد استحالة في نفيها ، وحرجا في إثباتها فقد قدم لها تفسيرا لامناص من قبوله ، وقد سبقت الاشارة إلى جانب منه ، وهو أن

التقرب إلى الإمام بالمديح كان هدفه التأثير عليه لصالح التغيير والاصلاح ، ولو على الأسس الدينية ، كما يلفتنا الزبيري إلى أن بعض قصائد الاستعطاف التي تصنف على أنها تذلل بالمديح ، هي في صميم الهجاء والتنديد لأنها تصف الفظائع التي يعانيها الأحرار السجناء ، والحال القاسية التي يعيشها الشعب كله ، ويذكر أيضا أن هذا الضرب من الشعر انتشر في صفوف الشعب ، وأنه أحدث أثرا إيجابيا إذ بدأ الناس يتعاطفون مع سجناء الإمام[١٥] ويذكر أيضا أن الروح السائدة في المرحلة أثرت عليه ، فقد كانت المدائح تزجى في كل مناسبة للملك فاروق في مصر ، حتى لقد صنعت دواوين كاملة في مدح فاروق ، ويقول الزبيري لقد كان هذا الملك وغيره أيضا من ملوك العرب يقدمون إلينا في اليمن عبر ما نقرأ عنهم في الصحف والكتب على أنهم المثل الأعلى[١٦] ومن ثم لم نجد حرجا في تعليق آمالنا في التقدم على ملكنا ، إلى أن ظهر عكس مانرتجيه .

الزبيري لا يدخل معنا في هذه الثنائية لا لأنه تراجع عن مديحه وحسب ، فهذا لايلغي كونه فنا ، وأنه وثيقة ، وأنه يمثل مرحلة من الشعر ومن السياسة على سواء ، وإنما لأننا لا نؤرخ لشعر المديح في ذاته ، ولا نتفحصه تفحص استبطان أو تحليل ، لأننا لوتناولناه في هذا الإطار الموسع فقد مارسه الشعراء الأربعة ، وكذلك سبقت الاشارة إلى شيء من هذا ، لكننا أردنا أن نقف وقفة قصيرة عند مدحتين قالهما الفرج والمعاودة في الملك ذاته ، وفي المناسبة نفسها ، وقد أطلق عليها «العيد الذهبي» وذلك ـ كما ينص خالد الفرج في مقدمة القصيدة ــ لتمام خمسين سنة (هجرية) على استعادة الملك عبد العزيز آل سعود ملك آبائه بفتحه الرياض ، وكان هذا عام ١٩٥٠م وفي ذات المناسبة كتب عبد الرحمن المعاودة قصيدته . وقد استمد الفرج من الذكرى أو العيد الذهبي تسميته قصيدته :« الملحمة الذهبية [١٧]» ، في حين استهوى المعاودة المعنى العام في قصيدته المادحة فسماها :« فخر العروبة[١٨]» ونص في مقدمتها أنها أرسلت لترفع إلى مقام الملك ، بمناسبة عيد جلالته الذهبي «فضاعت في الطريق ، وهي اليوم تظهر في هذا الديوان للحقيقة والتاريخ» كما يقول :

رغم اتفاق القصيدتين في الموضوع الواحد ، وهو مدح شخص بعينه فإن

الموازنة تكون مجحفة بحق المعاودة ، ذلك لأن خبرة الفرج بتاريخ الدولة السعودية ، وصحبته الطويلة لرجالها وعمله في كنفها يتيح له من القول مالا يستطيعن شاعر تتردد عنده الأصداء ، أو تصله الأخبار ، وليس العيان كالخبر ، ولعل هذا ما أعان الفرج على الإطالة في قصيدته (١٧ بيتا) وحمل المعاودة على الاختصار (٢٤ بيتا) ولكن هذه الإطالة لم تكن في صالح قصيدة الفرج ، وبخاصة أن المعاني في هذه المطولة هي بمثابة اختصار نسبي لما سبق إلى نظمه في مجموعة قصائد بعنوان «تاريخ نجد» ولقد اعتبرت الملحمة الذهبية التي نحن بصددها حلقة من حلقات تاريخ نجد أيضا .

والملحمة الذهبية من بحر الكامل ، وتلتزم في أبياتها المائة والسبعة عشر قافية واحدة هي اللام ، وبعد افتتاحية من ثلاثة أبيات انقسمت في خمس عشرة قطعة غير متساوية الطول ، وإلى جانب رقم كل قطعة وضع الشاعر تاريخا هو ميقات أحد انتصارات الملك ، وقد ساقه هذا الصنيع إلى ذكر أمور قد يرى الملوك أنه يجب نسيانها ، كانتصاره على قبائل ، وأنصار انقلبوا تحت ظروف معينة — إلى خصوم ، وهؤلاء وأولئك لم يعودوا على شيء مما كانوا فيه عندما أهل هذا العيد الذهبي ، بل أصبحوا على ولاء للعرش وتسليم لصاحبه بحق الملك ، ومن ثم لامعنى لتقليب صفحات حتى لو كانت من مفاخر الماضي . وإذا كان خالد الفرج بعد هذه المناسبة بوقت غير محدد ترك عمله لدى المملكة ، ولم يعد إلى وطنه ، وآثر أن يعتزل في دمشق ، وأن يبقى وحيدا ليموت بعيدا عن أرضه ، فإننا نرى أن هذه القصيدة يمكن أن تكون قد لحقت بالشاعر ، بسببها ، ملامة أزعجته ، وأزالته عن موضع استقراره ، فما معنى أن يقول بعد مرور ثلاثين عاما أو تزيد أن هذا الملك أذاق (عجلانا) بضربة ثائر موتا عجولا ، أو أنه سقى (ابن متعب) كأسا طالما أسقى بها ، وكيف يكون وقع أن يقول عن الشريف حسين وقد لقي وجه ربه وأصبح حفيده ملكا في الأردن :

وكأنما كان (الحسين) ببغيه
طفلا يزيد بكاه بالتدليل

وما جدوى ذكر ابن الدويش وضيدان وابن بجاد ، والتقائهم بالاخوان . . الخ ولم يفلت (يحيى الإمام) من وخز الشاعر ، وغاب عن فطنته أن هذا الإمام كان قد قتل منذ عامين مضيا ، وأن الملوك تتساند في الشدائد مهما كان بينها من منافسة ، وأن اليمن كان قد صالح ، ووقع معاهدة ، وأصبح له مندوب بالجامعة العربية يجلس إلى جوار مندوب المملكة ، والقصيدة ذاتها تتضمن هذه الاشارة ، وهى المرة الوحيدة التي أشاد فيها الفرج بالجامعة العربية ، رغم أن عجزها عن معالجة الموقف في فلسطين كان قد بان ، وأعلنت دولة إسرائيل ، ولكنه ــ في هذا السياق وحده ــ سكت عن عزام وحسونة ، ولم يسلقهما بلسانه الساخر ! !

ثم نتوقف عند مدحه الخالص لشخص الملك ، وهنا تغيب عن فطنته إشارات ومعان تفسد المدح ، بل تكاد تحيله إلى هجاء صريح هاهو ذا عبد العزيز الملك الفذ الذي لايشبهه أحد . ولكن : كيف عبّر الفرج عن هذا المعنى؟

لم يذكــــر التـــــاريخ إلا جــــــده
(تركي) من شـــبـــــه له ومـــثـــــيل

وهكذا فخر بالملك على آبائه باستثناء هذا الجد (تركي) وتقاليد المدح العربية أن يقال إن الرجل سر أبيه ، وصورة أجداده ، وأن ما أتاه من خير فإنما توارثه أجداد أجداده من قبل ، هذا هو معنى الأرومة ، والعراقة . وهذا البيت لاشك ضايق الملك ، وشعر بما فيه من جفوة وقلة فطنة . ويتكرر التجاوز ذاته في ثلاثة أبيات في القطعة الختامية :

لـلـه مملـكـة أقـــــــــام بـنـاءهـا
فـــــرد بلاجـــــيش ولا أسطـول
(عـــبـــد العـــزيز بن الســعــود) وإنه
لهـــو (العــصـــامي) في أديم (أصــيـل)
بهـــر العـــوالـم في خـــوارق فـــعله
من عـــبـــقـــري في الفـــعـــال جليل

فكيف يوصف ملك بأنه عصامي ، أي لم يعتمد على نسبه لأن أصوله كانت دون مستوى تزكية طموحه وتبرير تطلعه ، وإذا جاز له هذا الوصف بتأويل ، كيف يدعمه بهذه الإشارة المستهجنه ، أنه في غير صورته الصحيحة الموروثة ، إنه العصامي في ثياب الأصيل ! ! بعد أبيات قلائل يجعل من أبناء الملك أقمارا أحنى عليها الشعب أضلعه ، ثم إن هذه الأقمار والشعب أيضا تلتف حول هذا الملك العظيم .

والكل ملتــــفــون حـــول عـــمـــادهم
رأس الـصـــــــــوى وذ بـالـة الـقـنـديـل

والذبالة هي الفتيلة المشتعلة في السراج ، فيالها من صورة ، ويالها من تهنئه ، وياله من فأل؟ !

الذين يبحثون في سر انطواء الشاعر ، وابتعاده إلى منفاه الاختياري حتى نهايته القريبة ، لم يقرؤوا هذه القصيدة في ضوء زمانها ، وشخص الملك الذي أنشئت تحية له .

أما قصيدة المعاودة التي لم تصل في وقتها ، فهي من أربعة وعشرين بيتا ، كما قلنا ، على بحر البسيط ، قافيتها الباء المكسورة . تتداخل عنده «العرب» و«الشرق» شأن كثير من الشعراء أوائل هذا القرن ، فالملك السعودي فخر العروبة ، وقد

باهى بك الشـــرق أهل الأرض قــاطبـــة
مــفــاخــرا زاهيــا في عــهــدك الذهبي

ولاشك أن بلاد اليابان والهند لم تفاخر أحدا من أهل الأرض بالملك العربي ، ولكن هكذا كانت تتداول المصطلحات . ومع سهولة الحصول على كلمات تنتهي بالباء وتصلح للقافية ، فإن المعاودة استخدم كلمة «العرب» قافية للبيت

الثاني ، وللبيت السادس ، فبينهما ثلاثة أبيات ، وقواعد التقفية تأبى أن تعاد الكلمة بذاتها قبل سبعة أبيات ، لأن السبعة الأبيات هي الحد الأدنى للقصيدة ، (وما دونها فهو قطعة) فكأنما يستأنف الشاعر قصيدة جديدة .

وقد سلمت قصيدة المعاودة من سقطات قصيدة الفرج ، فيناديه مرتين بأحب الألقاب إليه «الإمام» .

لو ينطق البـــيت بيت الله كـــان ثناً
على الإمـــام سليل الســـادة النجب

ثم ، قبل المقطع الذي يختم بالدعاء ، يقول :

فـــأنت أنت إمـــام المسلمين فـــمـــا
دعـــيت يومـــا إلى حق ولم تجب

فهو إمام سليل سادة نجب ، وليس عصاميا في أديم أصيل !!

هوامش الفصل الثالث

١ـ في الديوان أشير إلى قصيدة حمادي أن هذا الفتى الأبله توفى عام ١٣٥٠ هـ في حين توفى ابن الشاعر ، واسمه علي عام ١٣٦٤ هـ . أما القصيدة الثالثة فقد سجل نصها دون إثبات لتاريخها . انظر ديوان خالد الفرج ص : ٢٠١ ، ٢٦ ، ٢٣٢ على التوالي .

٢ـ كأن يقول مثلا : إذا ما احتطت من وحسن
فخذ للناس أضعافا

وكأن يقول : إن الحق للأقوى ــ أو أن إفساد الأرض تمّ باسم العلم والفن ، فهذه نصائح مبذولة ، وحكمة مبتذلة لا تحمل ذاتية الشعر ، ولاخصوصية الحكيم .

٣ـ القطعة في سياق ترجمة للشاعر بقلمه ، صدر بها خالد سعود الزيد نسخة الديوان التي أشرف على نشرها (ص٢٦) وبذلك لم توضع بين القصائد .

ونستطيع أن نجد في البيت الرابع أثرا من رثاء ابن الرومي لولده الأوسط ، وهي مشهورة ، إذ يقول الفرج :

كل طفل يمر فـــهـــو (علي)
هادمـــا في مـــراحـــه سلوايا

أما ابن الرومي الأقدر على ضبط المعاني واستبطان العواطف فيقول :

أرى أخـــويك البـــاقـــين كليـــهـــمـــا
يـكـونـان لـلأحـــــــــزان أورى مـــن الــزنــد
إذ لـعـــــــبـــــا في مـلـعـب لـك لـذعـــــا
فـــؤادي بمثل النار عن غـــيـــر مـــا قـــصـــد

وكذلك في البيت السادس يرد على معنى من معاني المعريّ ، مشهور كذلك ، إذ يقول :

هــــذا جـــنـــــاه أبـــــي عـــلـــــيّ
ومـــــــــا جـنـيـت عـلـى أحـــــــــد

أما الفرج فيري القضية معكوسة (والتعبير له في قصيدة أخرى) ففي حالة ولده الفقيد جنى الابن على الأب يقول :

كـــل مـــن يـــنـــســـب الجـــنـــايـــة لـــلـــوالـــد
مـــــــاذا ق مـــــــا يـذوق البـــــــرايـا

والبرايا تذوق أشياء كثيرة ، منها الشهد ، ومنها الصاب ، فالمعنى مضطرب ، والعاطفة غير مبينة .

٤ـ ديوان خالد الفرج : ص٢٣٢

٥ـ ديوان ثورة الشعر : ص٥

٦ـ ديوان ثورة الشعر : ص١١

٧ـ ديوان ثورة الشعر : ص٣٢

٨ـ ديوان ثورة الشعر : ص٨٤

٩ـ ديوان ثورة الشعر : ص٤١

١٠ـ ديوان ثورة الشعر : ص٣٥ ، ٣٦

١١ـ ديوان خالد الفرج : ص٢٤٦

١٢ـ الحبكة مصطلح ارتبط بالرواية في النقد الحديث ، وقد اهتم بها إ . م . فورستر في كتابه «أركان الرواية» وقد عرفها بأنها سرد لحوادث متسلسلة زمنيا ، مع توكيد على عنصر السببية ، فبدايتها إجابة عن سؤال : وماذا بعد؟

وتمامها إجابة عن سؤال : لماذا؟

أركان الرواية : ترجمة موسى عاصي : ص٦٧ ـ جروس برس . لبنان ١٩٩٤ أما «لحظة التنوير» فهي من مصطلحات القصة القصيرة ، وتعرف بأنها اللحظة التي تجتمع فيها خيوط النسيج الفني في القصة ، وتمنحها مغزاها ، وتصنع الدهشة وربما المفاجأة ، دون أن تكون دخيلة على تكوينها وسياقها .

١٣ـ ديوان المعاودة : ص٤٠

١٤ـ ديوان المعاودة : ص٥٥ والطريف أنه جرى على المصطلح السائد لدى أدباء وفناني الجيل الماضي ، إذ

كانوا يطلقون على المسرحية اسم «رواية» ويدل على هذا أن «رواية» المعاودة تنقسم في فصلين ، كل فصل من أربعة أبيات ، وقد وضع له عنوانا : المشهد الأول ، ثم : المشهد الثاني .

١٥ـ ديوان ثورة الشعر : ص٢٢ ، ٢٣

١٦ـ الشاعر الزبيري محق في حملته على الإعلام العربي ، وكثير من المبدعين العرب الذين يشغلهم أصحاب السلطان والزلفى عن الحقيقة ، ولعله يقصد بالديوان الذي صنع لفاروق ديوان «الملك» للشاعر محمود حسن إسماعيل ، وهو الديوان الثالث ، بعد «أغاني الكوخ» ـ يناير ١٩٣٥ ، و«هكذا أغنى» (١٩٣٧) ثم «الملك» عام ١٩٤٦ وقد ظهرت طبعته الأولى يوم عيد ميلاد الملك ، ولكن الشاعر حين تغير الزمان أسقط هذا الديوان من ثبت مؤلفاته ، وقد أعادت دار سعاد الصباح طبعه ونشره ضمن الأعمال الكاملة للشاعر عام ١٩٩٣ .

انظر من عبارات الزبيري خاصة : ديوان ثورة الشعر : ص ١٠١

وفي أماكن أخرى يشير الزبيري إلى أن الأمة العربية لم تكن تعرف شيئا عن محنة اليمن في ظل حكم الإمامة ، لأن الإمام كان يعرف كيف يحول دون تسرب أي شكوى داخلية ، وكان يتكلم في كل بلد عربي بما يرضي نوازع حكومته ، وأن هذه الصورة ضللت الكثيرين حتى لقد «كان كثيرون من قادة العرب الأحرار يرشحون الإمام يحيى لقيادة الأمة العربية نحو الوحدة والتحرر ، وكان ياسين الهاشمي ، من رؤساء الوزارة العراقية ، يرى أن تكون اليمن قاعدة النضال العربي ومنطلقه ، لأنها أول دولة عربية استقلت (عن الأتراك) .

ديوان ثورة الشعر : ص١٩ (الهامش) .

١٧ـ ديوان خالد الفرج : ص٩٥

١٨ـ ديوان لسان الحال : ص٨٣

* * *

الفصل الرابع

فـوارد

الفوارد جمع فارد ، وهو لفظ يحتمل معنى الانفراد ، كما يحتمل معنى التميز[1] ، وليس من شك في أنه بكلا المعنيين يتحقق لدى هذا الشاعر أو ذاك ، ممن نعنى بشعرهم . إن هذا الانفراد ، سواء بالنوع أو بالدرجة ، يحمل معنى «الخصوصية» ، وهي المطلب الذي يستحث الناقد قراءته ليلتقطه من ركام التشابه والتكرار ، وكما دل القول ، فإن هذه الخصوصية لا تعتبر إضافة إيجابية لفن الشاعر في كل الأحوال ، وقد تكون ضد ذلك . ومع هذا فإن الأهمية النقدية تظل محتفظة بقيمتها الكشفية .

لقد تدرجنا في تقصي أوجه التقارب (ولا نقول التطابق أو التشابه) بين الشعراء الأربعة ، مما اشتركوا فيه جميعا ، إلى ما اشترك فيه ثلاثة ، فاثنان . . وهذا التدرج ليس حكما بالأهمية طردا أو عكسا ، وإلا لكان هذا الفصل الأخير الذي يمثل حالة الانفراد زائدا لا أهمية له أو يشغل هامشا لا يؤبه له ، أو أنه جوهر موهبة الشاعر وخلاصة فنه ، وكما سنرى فإنه لا يعني تدني الأهمية ، ولا يمثل ذروتها ، إنه شيء انفرد به هذا الشاعر في حدود هذه المجموعة المحددة . والمعنى «النقدي» الذي يمكن استنتاجه من مستويات هذا التدرج هو وضع علامات موضحة على الظواهر الفنية والموضوعية السائدة في تلك المرحلة من تطور الشعر في الخليج والجزيرة العربية ، فما اشترك فيه الشعراء الأربعة يستحق أن يوصف بأنه ظاهرة عامة ، أو اتجاه سائد ، وهكذا تقل نسبة تعميم التصور إلى أن نصل إلى قضايا أو مسائل خاصة بهذا الشاعر ، دون أن نقدم الدليل ، أو نطالب به ، على أنها لم تكن موجودة لدى شاعر آخر غير رفاقه في هذه الدراسة .

وقد رأينا في هذا الجزء من الدراسة خاصة ألا يقتصر البحث في الشعر ، إذا ما تجاوزت جهود هؤلاء الشعراء إلى فن آخر كالقصة القصيرة ، أو الرواية ، ومن المؤسف حقا أن مسرحيات المعاودة ، على أهميتها في تمهيد التربة الاجتماعية لتقبل استنبات هذا الفن الجديد في أقطار الخليج ، مفقودة ، وليس لدينا ـ فيما يخصها ـ غير مقالة إبراهيم عبدالله غلوم ، وهي جهد خاص به ، كما أنها ميسرة لمن يرغب في الاطلاع عليها ، ولا أحسب أن منهج البحث يأذن لنا أن نقيم تصورنا عبر وسيط ، ودون توافر النص الأصلي ، مهما كانت الأسباب[2] .

ليس من شك في أن المعاودة يستحق أن يأخذ مكانا بين أصحاب الفوارد ، ولو أن شعره كله بين أيدينا لصحح مفاهيم نتوقف دون تسجيلها لنقص أدلتها . ما يمكن إضافته هنا لا يدل على ارتقاء مكانة الشاعر أو عمق ثقافته وحذقه .

إنه الشاعر الوحيد الذي أظهر الشكوى إلى درجة الاستجداء في سياق مدائحه ، وفي شذرات متبقية من نصوص مسرحياته المفقودة تغيب الخبرة بالعصر التاريخي ، وهي الشرط الأول لمن يكتب مسرحية تاريخية ، حتى وإن كانت «ضد التاريخ» ، ونتأمل هذه القصيدة التي ابتدعت أصلا على لسان شاعر يمدح عبدالرحمن الداخل ، في أحد مشاهد مسرحية : «صقر قريش أو عبدالرحمن الداخل» . لقد أضاف المعاودة هذه القصيدة ، أو انتزعها من سياقها المسرحي ، فوضعها في ديوانه ضمن «باب المديح[٣]» وقد اهتم إبراهيم عبدالله غلوم في دراسته المشار إليها بأن يقرر بحق أن «الشاعر الذي يقف مادحا الأمير ، إنما يلهج بلغة عبدالرحمن المعاودة الذي تزيَّ (أي المعاودة) بزي ذلك الشاعر ، وجعله يقوم بتمثيل ذلك الدور الذي طالما لعبه في قصائد المناسبات» ولكن الأمر هنا يتخطى قضية الحماسة القومية ، والدعوة إلى نهضة عربية «كواكبية» المفاهيم ، إلى صياغة القصيدة ذاتها التي تغفل عن طبيعة العصر الذي ترسم ملمحا من ملامحه ، وحدوده ، ونوازعه .

فالشاعر يخاطب الداخل فيقول :

أيمـــن مـيــمـــون النقــيـــبـــة اســمـــه
بقـــائمـــة الأســـمـــاء كـــان هـو الطغـــرا

وفي هذا البيت ثلاثة أخطاء عروضية لغوية فنية ، إذ يتعين اعتبار الألف في (اسمه) همزة قطع ، وهي ليست كذلك ، ولم يعرف ذلك العصر عبارة «قائمة الأسماء» ، أما «الطغراء» فقد تأخرت المعرفة بها إلى عصر الطغرائي الذي عرف بها ، ونسب إليها ، وفي القرن الخامس الهجري ، بعد زمن «الداخل» بثلاثة قرون[٤] .

وقد بدأ الشاعر قصيدته المادحة بالغزل ، فقال : «سلوا ربة الخالين عن كبدي الحرّى» ، ويمضي فيرسم ملامح من جمالها ، ولا ينسى خاليها ، ويرغب في تشبيههما فيقول :

إذا ما مشت تيها وأبطرها الهوى
تخال بخديها السماكين والشعرى

وسنقبل من الشاعر (الأندلسي/ البحريني) أن يشبه الخالين بالنجمين ما دام في حال من الانبهار بها ، ومادامت هي في تيهها وبطرها . ولكن غير المقبول أن تسوقه القافية إلى خطأ في توازن الصورة وإفساد وجه الشبه ، ذلك أن السماكين ـ وهما نجمان كما تدل صيغة التثنية الواضحة تماما : السماك الأعزل ، والسماك الرامح ـ كان فيهما كفاية ليقابلا الخالين على الخدين ، أو كانت في «الشعرى» كفاية أيضا دون ذكر السماكين ، فهي تسمية تصدق على كوكبين كذلك ، وهما الشعرى العبور ، والشعرى الغميصاء ! !

وأخيرا فإن الشاعر (البحريني هذه المرة وليس الأندلسي بحال) يخاطب الأمير مشيرا إلى أرومته من بني عبد شمس ، فيقول : «وكنتم منار الشرق طيلة عزه» فهو يتأمل الزمن الطويل ، تلك القرون التي غابت فيها مباهج الشرق وسطوته حين غاب عنه ملك بني أمية ، وهذا التعبير ما كان ليلهج به شاعر لايزال يعيش في خضم الحوادث ، ويعاين ما يجري ، وما كان له أن يحكم على ما لم يحدث بعد ! !

هذه ملاحظات تدل على أن الشاعر لم يكن يملك معرفة واسعة ، أو منظمة ، عن العصر الذي يعرض لاقتناص بعد حوادثه وشخصياته ليغني من خلالها مشاعره الخاصة ، تلك المشاعر القومية النقية ، التي لن تكون أبدا ، بديلا أو تعويضا عن ضرورة الوعي بالتاريخ أولا ، وبفن المسرح ثانيا .

أولا : خالد الفرج

ودعنا من دعوته الساذجة لتبسيط رسم الحروف العربية ، وتغيير طريقة نطقها

صوتيا ، فهي لا تثبت للنقاش ، ولا تدل على معرفة بمبادئ البنية الصوتية للغات أخرى لم تعوقها الحروف الزائدة ، ولا تسمية الحرف التي تختلف عن الصوت ، أن تكون سهلة التعلم ، محكمة النطق . ولعل الفرج الشاعر كان جديرا بوقفة مع شعره النبطي (الشعبي) فهذا الشعر مع اختلاف المستوى اللغوي لابد أن يضيف إلينا معرفة بموقع الشاعر في المجتمع ، وتكامل موهبته ، وقدرته على مخاطبة قطاع آخر لا يقرأ اللغة الفصيحة ، أو لا يقرأ على الإطلاق . وهذه إحدى رسائل التنوير ، إن من مفاخر أحمد شوقي أنه فتح الطريق إلى الحكاية المنظومة للأطفال ، مستعينا بحكايات ونوادر من التراث العربي والإنساني بصفة عامة ، ومستفيدا من طريقة «لافونتين» في صياغتها[٥] . وإن الشعر النبطي إذا جادت به موهبة شاعر قادر على النظم باللغة الفصيحة ، فلابد أن تحتسب المحاولة في أهدافه الفنية : حيث يرتقي بالصياغة ، والاجتماعية : حيث يعتني بمخاطبة قطاع آخر كبير من المجتمع ، ويلتقي معه بالوسيلة التي تؤثر فيه ويتجاوب معها .

وقد أشرنا - ربما أكثر من مرة - إلى افتقاد الكثافة الشعرية واللغة المجازية في شعر الفرج ، إنه شاعر لا يتأمل قدر ما يُحصي ويسجل ، مشغول بالظاهر عن الأعماق ، لكنه - مع هذا - لم يكن محروما من القدرة التصويرية ، بل لقد انفرد بطريقة في التصوير ، ابتكرها لنفسه ، فلم يأخذها عن غيره ، ولم يقلده فيها شاعر آخر ، خلاصة هذه الطريقة أنه يرسم بالكلمات الواصفة وليست المجازية معالم صورة تعتمد على المبالغة ، التي تحيل الشيء المصور إلى طبيعة أخرى كاشفة عن وجه جديد لم نكن نراه فيه أو نعرفه عنه ، وهذه الطبيعة الأخرى عادة ممسوخة ، فالصورة عنده تقوم على العبث بالموضوعية ، والخلط في الأوصاف ، والمبالغة في الأبعاد ، حتى يستحيل الواقع إلى شيء غير واقعي ، وبهذا التشويه المقصود تستقر الصورة في أبعاد «كاريكاتورية» وتؤدي وظيفة تهكمية ، تنبض بالسخرية ، وربما الاحتقار . وبالطبع ، وكما هو متوقع ، فإن السخرية صفة شاملة لكل موصوف بهذه الطريقة ، ولكنها إذا لاحقت شخصا رفيع المكانة فإن التهكم في هذه الحالة يدفع إلى الاستهانة به ، وربما استهجان مسلكه ، بل وجوده في موقعه . إننا نقرر بكثير من الاطمئنان إلى أن الصورة التهكمية

الساخرة ، بملامحها الكاريكاتورية هي الموهبة الحقيقية ومصدر الشعر لدى خالد الفرج ، وإن قراءة متحررة من إيحاء الجدية والمسؤولية الذي تخلفه قصائده الدينية ، ومدائحه السياسية ، لابد أن ترتفع بقيمته الفنية عدة درجات ، ذلك لأننا في تلك المدائح التاريخية (الدينية والسياسية) التي تمثل - من الناحية الكمية - نصف ديوانه ، ومن الناحية الفنية تؤكد قدرته على النظم وبعده عن الشعر ، فإن هذا الاقتناع الذي يتراكم في النفس قصيدة بعد أخرى ، لا يلبث أن يسحب نتيجته لتشمل شعره الآخر ، الذي يلتقي مع شعره الأول في غاياته ، وهي الدعوة إلى نهضة قومية ، وصحوة عصرية ، وإن كان يناقضه في أسلوبه حيث يحل التهكم والاستخفاف محل الجدية ورصانة التعبير . ومن الطريف أن الفرج نظر إلى شعره المستخف باستخفاف ، فلم يضع تاريخا لتلك القصائد والمقطوعات ، وإلا لأمكننا أن نتتبع هذا التيار في فنه الشعري متى بدأ ، وكيف اتسع؟ وهل تم هذا بفعل التقدم في العمر والتجربة (مات الفرج هو في السادسة والخمسين) حيث تبدأ حماسة الشباب في التراجع ، لتفسح مكانا لإيمان قدري بأنه لن يكون إلا ما هو كائن ، وأن قصارى ما نستطيع عمله أن نتأمل ، وندهش ، ونسخر ! ! أو أن هذا المنحنى الفني تم لحساب موضوع تلك القصائد والقطع ، إذ يقوم أكثرها ، إن لم تكن جميعها ، على نوع من الغمز واللمز السياسي ، تصعب إساغته من شاعر يرفع قصائده إلى الحكام ويبدو مقربا منهم ، بغير هذه الطريقة التهكمية .

ليس ثمة ما يمنع من اجتماع الاحتمالين : عامل السن ، وطبيعة الموضوع ، ولاقتناعنا بعمق روح السخرية والميل إلى التهكم في شخص الفرج ذاته فإننا نقدّر أنه كان يعاني ضبطا للنفس ، وتحكما في الإرادة وهو يكتب قصائده الأخرى (العملية) ولعل هذا أن يفسر برودتها ، وقلة مائها - حسب تعبير النقد القديم ، بل نثريتها وسطحية أفكارها . وقد يرشدنا إلى هذا التصور أن الفرج في صميم سوقه للموضوع الجاد لا يلبث أن ينقضّ على الصورة الساخرة ، أو الفكرة المتهكمة ، فيدفع بها في غير سياقها ، أو حيث لا نتوقعها ، وإذ نفكر نحن كيف نربط بينها وبين التشكيل الشعري الذي ينتمي إلى مستوى آخر فكرة ولغة

وصياغة وإيقاعا ، يكون هو قد تخلص من توتره الخاص ، وأفضى إلينا بذات نفسه عبر تلك اللمحة الساخرة ، ثم استعاد سياقه السابق وأكمل نسج قصيدته على منواله . مثلا : إنه يرسم صورة ساخرة لديكتاتور إيطالي «موسوليني»[٦] ، ولكن صورة هتلر[٧] ، رسمت بخطوط رصينة ، لأن هتلر أشعل العالم ، وصمد وقاتل كبطل ، ولكن شاعرنا ـ في داخله ـ يداعبه نازع : إذا كان هتلر بهذه الجدية والبطولة ، كيف لم يفطن للهزل والغرور في شخصية حليفه موسوليني؟ كيف رضى واطمأن لمحالفته أصلا؟ ، وهنا تقفز الصورة الساخرة في تشبيه شعب موسوليني بالنعامة[٨] .

بمثل هذا يكتب عن عيد بلفور[٩] ، وعن الهدنة[١٠] ، وهما من الأحداث المحزنة بطبيعتها ، ولكنه يطلق على وعد بلفور وصف العيد تهكما (بلفور واليهود يرونه عيدا بالطبع) والشاعر لا يتبنى رؤية الآخر ، ولكنه يندد بطريقتنا في الرفض ، ويمضي الوصف النقيض في عنوان القضية إلى وصف أوجاع فلسطين التي لا تنقضي :

آلامـــــهـــــا مـــــثـل الكـواكب
ذا يـغـــــــيـب وذا يـعـــــــود

فالكواكب صورة حسنة ، هادية ، سامية ، وهي لا تخطر ببال أو خيال عند التفكر في تسلسل الآلام ، ولكن الشاعر يجتذب هذه الصورة المناقضة ، ثم يعود إلى مستواه ، أو مستوى القصيدة ، في نسيجها المستمر .

وكما سبق القول فإن غياب تأريخ القصائد يدفع بنا إلى الاستنتاج القائم على تحليل عناصر التشكيل الفني للقصيدة الساخرة ، وافتراض أن الأمور تبدأ عادة في شكل جزئيات . . ثم تتكامل ، وتعمق . فإذا صح هذا فإن قصيدته عن الهدنة تمثل نقلة في صناعة القصيدة الساخرة ، والصورة الكاريكاتورية التهكمية :

بين اليـــهـــود وبين قـــومي هدنة
قـــد خـــرّقت حـــتى غـــدت غـــربالا
فـــيـــه النصـــال على النصـــال تكســـرت
وبـه كـلـنـا لـلـخـطـوب رجـــــالا
لـم يمسك الغـــربال منهـم واحـــدا
حـــتى ولا وعـــدا ولا أقـــوالا
صـــور تراءت فـــوق شـــاشـــة مـــسـرح
ومـــتى لمست لمست ثم خـــيـــالا
(كـــالدون كـــيـــشـــوت) و(طاحـــوناته)
يـغـــشى الـوغى ويـجنـدل الأبطـالا
وإذا الموائد في الـولائم صـــفـــفت
فـــاسـمع عـــراضـــا نمقت وطوالا
هي من كـــلام الليـل لما أشـــرقت
شـــمس الحـــقـــيـــقـــة ذوبتـــه فـــسـالا
وإذا اليـــهـــود بغـــوا رأيت كـــفـــاحـــهم
بالاحـــتـجـــاج ، صـيـــاحـــهم يـتـعـــالى
الطبل يدوي حين يقـــرع بالعـــصـــا
والقـــوم ليـــســـوا منه أحـــسـن حـــالا
مـــن لا يـدافـــع بـالمـدافـــع فـــي الـوغـــى
فـلـيـلـبس الأصـــفـــاد والأغـــلالا

انتهت القصيدة قبل هذا البيت الأخير ، لقد استكملت الصورة والمغزى في البيت قبله . وفيها قدر من التلفيق والتصيّد لا يخفى ، إنها تقوم على اقتناص الصور العابرة . إن قومنا المتهيبين للحرب ، المتشدقين بالخطب الطنانة :

١ ـ أصغر من ثقوب الغربال .

٢ ـ وأكثر من هذا . . فإنهم مجرد خيال (وقد استخدم كلمة المسرح بدلا من

السينما وهي الصواب) .

٣ ـ وهم لا يختلفون عن دون كيشوت .

٤ ـ هم طبل يدوى ، ولا يفعل .

إن صورة واحدة يختارها كانت تكفي ، وفيها من التهكم الكثير ، وقد كان الامتداد بها ، وتقليبها ، وتحريكها ، ووضعها في علاقات تشكيلية تدعمها ، يرتفع بالقيمة الفنية ، عن هذا التراكم الذي يكرر المعنى المجرد ، ولا يتجاوز مألوف التعبير في هذا المعنى . وفلسفة الصورة في بناء هذه القصيدة تختلف عن بناء قصيدة أخرى تشبهها في الظاهر فقط ، فقصيدة «الأعاجيب»(١١) تقوم على تصيد مجموعة من المفارقات تصدم المنطق ، فاستحقت أن توصف بأنها أعاجيب ، ولكن تجميعها لا يخضع للنسق الذي استخدمه في «الهدنة» ذلك لأنه في الهدنة كان يتصيد صورا مختلفة للمصور ذاته ، وهو كائن واحد (قومنا) أما «الأعاجيب» ـ بصيغة الجمع فإنها تشكل لوحة من أجزاء ، لكل لون فيها نوع من الاستقلال ، لكنه لا يتوقف فهمه على غيره ، ولا يلتقي معه إلا في العنوان العام . ثم تكتمل قصيدته الساخرة في بنائها حين يكتب «الدولار»(١٢) ، وهي أجود هذا النمط من القصائد ، والشيوعي عند المستعمرين(١٣) . وما هجا به الجامعة العربية ، وأمينها العام ، وقد سبقت الإشارة إلى شيء من هذا .

هناك محاولة وحيدة مبكرة لخالد الفرج في مجال القصة القصيرة ، نشرتها مجلة الكويت (التي أسسها الشيخ عبدالعزيز الرشيد) عام ١٩٢٩م ، فلها حق السبق الزمني ولكنها ـ وقد ظلت مجهولة إلى أن أعاد اكتشافها خالد سعود الزيد ونشر نصها في نهاية كتابه «خالد الفرج حياته وآثاره ـ لا تستحق مكان الريادة لهذا الفن في الكويت أو في الخليج ، إذا ظلت محاولة شاردة لم تترك أثرا(١٤) ، ومع هذا فإنها ـ بصياغتها ، وبنشرها في مجلة لأحد زعماء الإصلاح والتنوير في الخليج تمثل علامة مهمة لاتجاه الإصلاح الاجتماعي فيما يتعلق بالمرأة بصفة خاصة . اهتم سليمان الشطي بقصة «منيرة» في صدر كتابه : «مدخل القصة القصيرة في الكويت» ، وهو يدخل ـ في محاولته النقدية ـ إلى عالم «منيرة» من باب التكامل في ثقافة مؤلفها ، فهو باحث وشاعر ومثقف يعي

دوره السياسي والاجتماعي[15] ، وينبه إلى سذاجة بنائها الفني إذا ما قيست إلى واقع فن القصة القصيرة الآن ، ولكنها منسوبة إلى زمنها قد حققت جماليات الشكل السائدة ، إذ حافظ الكاتب على عناصر القص ، وقد استطاع أن يأخذنا إلى داخل موضوعه دون افتعال . ويتتبع الناقد هذه العناصر من رسم الشخصية ، واكتشاف مشكلتها القدرية (العقم) وارتباطها بالوعي ، أو تخلف الوعي الاجتماعي ، إلى أن يسلمها هذا التخلف إلى مصيرها التعس (الانتحار) . وهنا يتوقف عند المفارقة الناتجة من المشكلة المستمدة من البيئة ، والختام الغريب على طبائعها ، وفي رأيه أن المؤلف كان يدرك من القصة أنها حكاية لابد أن تصل إلى غاية محددة ، وأن عليه أن يتابع مصير الشخصيات إلى آخر لحظة ، وهكذا لم يجد إلا الانتحار محاولا إيجاد مبرراته النفسية ، وهذا ـ في رأي سليمان الشطي ـ من ترسبات النزعة السائدة في الأدب إبان تلك الفترة ، حيث محاولة تجسيد الأحداث ضمن الفجيعة ، فهذا الانتحار من بقايا التكوين الثقافي أكثر من كونه تصورا نابعا من داخل الأحداث . وهنا يستدعي الناقد نهاية قصيدة الفرج القصصية : «الشاعر» حيث انتحر الشاعر أيضا ، والناقد يعلل انتحار بطل القصة/ القصيدة بالإحباط الذي منى به في بيئته[16] . وفي النهاية يسجل الناقد للفرج قدرته على التحرر مما هو سائد ، وموضوعية التناول الفني لمختلف الشخصيات ، والحرص على النزعة الإصلاحية دون أن يفرضها على القارئ أو يحولها إلى شعارات ، وهذه إيجابيات لم تفسدها النزعة الإنشائية التي سيطرت على القسم الأخير من القصة[17] .

ثانيا: محمد محمود الزبيري

ويشارك الزبيري سابقه الفرج فيما انفرد به من روح السخر والتهكم ، وكتابة القصة ، ولكنه لم يكن تكرارا له (من باب أولى ليس متأثرا به) في أي منهما . ومن المتوقع لشاعر سياسي مشغول بتوجيه الأنصار إلى معتقده أن تكون سخريته من خصمه الذي نذر نفسه لمحاربته وإزالة هيبته ، ولذلك فإنه يبالغ في إسباغ

صفات العظمة عليه ، تلك المبالغة التي تنحل في وجدان المتلقي إلى ضدها ، فكأنه بهذا الصنيع يسجل للخصم كل ما يدعيه لنفسه ، بل يبالغ فيه ويسلم به ، ويضيف إليه ليخرج به من دائرة الممكن المعقول إلى مستوى المحال المرفوض ، وتكون الثمرة أن نحكم بادعاء من ينسب نفسه إلى تلك الصفات . في ضوء هذا يمكن أن نقرأ قطعة من هذه القصيدة[١٨] .

اصــــرخــــوا في الأذان : الله أحــــمــــد
واجــــعلوه رباً ســــوى الله يُعــــبــــد
وازعــــمــــوا أنه الحــــفــــيظ على الأرواح
والمســــتــــعــــان في كل مــــقــــصــــد
والخــــبــــيــــر العليم عــــيناه في كل مكان
ترى الخــــفــــايــــا وتشــــهــــد
والمنيع المســــحــــور ، لا ينفــــذ الخنجــــر
فــــيــــه ولا الرصــــاص المســــدد
والشــــجــــاع الرهيب ، ينهــــزم الجــــيش
بــــلــــحــــظ مــــن نــــاظــــريــــه ويــــرتــــد
في يديه الأرزاق يمنحــــهــــا من شــــاء
من شــــعــــبــــه فــــيــــغني ويســــعــــد
وهــــو إن شــــاء يمنع الــــرزق عــــن
عــــبــــد فــــيــــعي عن حــــيلة ويشــــرّد
يتــــحــــدى نجــــمــــا فــــيمــــسخــــه فحــــمــــا
ويعلي صــــخــــرا فــــيــــصــــبح فــــرقــــد
وهــــو روح في الشعب لــــو تهجــــر الشــــعب
تلاشى كــــجــــيــــفــــة وتبــــدد
وهــــو الدين ، والشــــريعــــة ، لــــو فــــارقــــه
شــــعــــبنــــا لألحــــد وارتــــد

وهـو الأمـن وحـــــــده والملايـين مـن

الشـــــعب أذؤب تـتـــــرصـــــد

نـحن مـن دونـه وحـــــوش سـنفنـى

بمخــاليـــبنا ، ونمحى ونحــصـــد

مـقلتـاه الكبـيــرتان تحــوط الشـعب

مـن كـل طـارق يتــــــهـــــدد

وهـمـــا القـــوة المسلحـــة الكبـــرى

بـهـــا يـقـــهـــر العـــدو ويطـرد

***

ولـــنـســلـم بـــأنــه كـــل شـــيء

ولـنـقـل : إنـه إلـه تجـــســـد

غـــيـــر أنا نـراه يمرض كـــالـناس

ويـحـــيـــا حـــيـــاة من لا يخلّد

ونـحـس المـنـون تـدنـو إلـيـــــه

ونـراه يـنـهـــار منـهـــا ويـنـهـــد

يجـتـــدي من يـد الفـرنج سـويعـــات

من العـــمـــر عندهم قــد تجـــدد

والمنايا أمـــضى من الطب إقـــدامـــا

وأهـدى إلى الضـــحـــايا وأقـــصـــد

هذه التسعة عشر بيتا الأولى من قصيدة مطولة (٥٥ بيتا) نتوقف عندها لنرى عناصر بناء السخرية ، وأهدافها عند الزبيري ، ونتأمل الأربعة عشر بيتا الأولى فنجدها تسجل ثلاثة مستويات من الصفات : المستوى الأول صفات لله تعالى ولا يجوز أن يوصف بها ، أو يدعيها أحد من خلقه ، هذه الصفات : أنه الذي يحمد ، وهو الرب الذي يعبد ، وأنه الحفيظ ، صفات جرى عرف شعراء المديح وحاشية السلطان أن تسبغها عليه تملقا وادعاء ومبالغة ، فهو الشجاع الرهيب ،

وهو روح في الشعب ، وهو الدين والشريعة (على سبيل المجاز) وهو الأمن . . إلخ . ثم يأتي المستوى الثالث وهو صفات خرافية يروّج لها بين الجهلاء : فهو المنـــيع المسحور ، وأنه يسيطر على الطبيعة بقوة سحرية ، وأنه يرى كل شيء وكل أحد . .

وهنا نلاحظ أن صفات الألوهية هي التي تصدر ، كما أنها الأكثر عددا ، وذلك بقصد أن تستفز القارئ أو المتلقى إذ هي صفات الله لا يوصف بها بشر ، ومن ثم يبادر إلى الاستهجان والتكذيب ، فإذا تقاطرت الصفات الممكنة شملها التكذيب المنسحب على نسبة صفات الخالق (جل وعلا) للبشر ، فإذا تخللتها أو أعقبتها الصفات الخرافية فإنها تعود لاستفزاز التكذيب المطلق ، من حيث هي ادعاء بقوة مطلقة ، كما كان الحال مع صفات الذات الإلهية . إن الشاعر يقدم هذا المزيج من الصفات في سياق متدفق بلا فواصل غير الواو العاطفة ، بل يستغنى عنها أحيانا ، وهذا التدفق يلغي إمكانية فرز المستويات الثلاث المشار إليها ، وبهذا تبدو مستوى واحدا هو المستوى الذي بدأ به ، وتخضع جميعها من ثم للحكم نفسه ، وهي أنها ادعاء ، بل كفر وبهتان .

إن الشاعر بعد أن استكمل رصد الصفات المحددة للشخصية المدعاة أو الدعية ، يضع فاصلا ويبدأ فقرة جديدة ، بعيدة عن مبالغة التهكم الساخر بكل ما ينطوي عليه من الادعاء والجنون . ومدخله في هذا المقطع الجديد المبدأ الأرسطي المقرر في فن الجدل : «اقض على سخرية خصمك بالجد ، وعلى جديته بالهزل» . وقد أعمل الشاعر الشطر الأول ، إذ أسند إلى أنصار الإمام أنهم ينسبون إليه هذه الصفات الخارقة ، واعتبر هذا نوعا من الهزل ، ولكنه ناقشه بكل الجدية ، حين بدأ ممارسة المحو بأن سلّم بصواب المزاعم :

ولنسلم بأنه «كل شيء»

ولنقل : إنه «إله تجسد»

هكذا «يزايد» الشاعر على أنصار الإمام ، ويتجاوزهم في مبالغاتهم ، فيخرج بهم ، ومعهم إلى ما لا يمكن الإقرار به ، ولكنه - جدلا - يقرّ به ، ثم فجأة يعود إلى المشاهدة ، التجربة المباشرة ، فيناقشهم كما ناقش القرآن القائلين بألوهية عيسى ،

فتنتهي القضية بكل مزاعمها ، وينتهز الشاعر فرصة التسليم بالمقدمات والنتائج التي انتهى إليها ليقدم «وخزة» إضافية لصالح المستقبل : ها هو إمامكم المقدس يستجدي ساعة من عمره الغارب من يد أعدائكم التاريخيين (الفرنج) ولن يفوز بها ، فالموت بالمرصاد ، يعني : لن يدوم احتماؤكم به !! فكروا في الأمر من الآن !!

إن طريقة رسم المشهد هنا ، أو الصورة ، تختلف تماما عنها عند خالد الفرج . كان الفرج يخاطب العين ، ويرسم صورا حسية ، ومناظر ، أما الزبيري فإنه يخاطب العواطف ، ويرسم صورا ذهنية ، وهو يعمد إلى تكوين هذا النوع من الصور الذهنية في المخيلة حتى وهو يستعين ببعض العناصر المادية في تكوين تلك الصورة :

خطبة الموت فاسمعوها وطيروا
فرحا وارقصوا لصوت المنيه
انتمو في استقبال موكب جزا
رٍ فمدوا رقابكم للتحية[19]

وتبلغ السخرية مداها حين ينسب إلى الإمام ألاعيب الحواة وشعبذات الدجالين :

فتأله ، وخذ مكانك فوق الشمس
فوق العلياء فوق البريه
واتخذ سلما من الأنجم الزهر
ونعلا من أكبد بشريه
وتنمر ، وابعث لنا هول عينيك
خلال الأشعة الكونيه
وابتعد واحتجب وكن أنت لغزا
طي لغز الماليه اليمنيه

حـيـثـمـا تخـتـبئ سـيـدرك الشـعـب
ولـو فـي الكـواكـب الـروسـيـه
وتفـجـر صـواعـقـا وتحـوّل
طبـقـا طائـرا ، أو أرق رقـيـه[٢٠]

إن الألوان التي رسمت بها الصور الساخرة في شعر الزبيري هادئة ، ليس لأنها أقل مبالغة عنها لدى الفرج ، وإنما لأنها تعود إلى ما يجاوز البصر ، والحواس عامة ، إلى ما يعقل وما لا يمكن إدراك صوابه أو خطئه إلا بالفكر ، وهذا فارق أساسي بين نزعتين ، تتفقان في الهدف العام ، وهو السخرية والتهكم ، وتختلفان في الأداة ما بين الانشغال بالمنظور ، والغوص وراء المفهوم .

في عام ١٩٦٠ يبدع الزبيري عمله النثري الأدبي الوحيد ، إبان إقامته في القاهرة ، ويطلق عليه اسما رمزيا كاشفا هو : «مأساة واق الواق»[٢١] ، والكاتب لا يصنفه فنيا ، وتشغل المقدمة المطبوعة في صدر هذه الطبعة نفسها بالحديث عن المدينة الفاضلة[٢٢] ، وما كتبه الزبيري ، وهو عمل ضخم (٢٧٠ صفحة) لا علاقة له بالمدينة الفاضلة من حيث هي فكرة فلسفية بلغت حد اليأس من الواقع ، فلجأت إلى الحلم ، تقترح بصورة الواقع البديل ، دون أن تتعرض لمساوئ الراهن ، وإن كانت متأثرة به ، من خلال رد الفعل . من هنا يتبين لنا الفارق بين الرحلة المتخيلة إلى عالم مصنوع من تصورات تتصل بالغيبيات ، وإقامة مدنية من بشر أحياء لكنهم ليسوا على ما نحن عليه من أخلاق وسلوك ونظم وعقائد .

إن الزبيري لم يقم مدينة فاضلة ، ولم يحلم بتلك المدينة ، وإنما التقى بشهداء وطنه مرتديا قناع العزِّي محمود ، وهو قناع شفيف جدا ، ليتيح لهم ويرى من خلال حوارهم عقَابه الصارم بالخونة والمارقين بأن يراهم في جهنم . وفي كل هذا لا نجد مدينة فاضلة أو غير فاضلة ، وإنما نجد محاولة رد اعتبار الشهداء الذين زيفت سيرتهم ، وغمضت نهايتهم ، بتأكيد المبادئ التي استشهدوا من أجلها .

وسنجد في «مأساة واق الواق» أصداء من قصة الإسراء والمعراج (في إطارها العام وبعض مشاهد تعذيب المجرمين) و«رسالة الغفران» في السعي إلى لقاء

أشخاص بأعيانهم والدخول في حوار معهم ، و«أم القرى» للكواكبي ، الذي يذكره صراحة (ص ٥٩) و«حديث عيسى بن هشام» للمويلحي ، إذ يجري «الحديث» كله في حلم ، وتجري «المأساة» كلها تحت التنويم المغناطيسي ، ولكن الزبيري كان أكثر حذرا من المويلحي ، إذ استعاد العزي محمود وعيه ، وسجّل مشاهداته لمنومه سعدان زكي ، في حين غفل المويلحي عن بدايته ، وترك الباشا وعيسى مستمرين في حركتهما دون أن يقول إنه صحا من النوم .

إن «مأساة واق الواق» رواية سياسية تعليمية ، وينبغي أن تناقش نقديا على أسس فن الرواية ، مهما تداخلت فيها طوابع «المذكرات» حينا ، والمنشورات السياسية حينا آخر ، لأن النزعة إلى التعليم تضم كافة هذه الجوانب ، وتعليم السياسة بصفة خاصة ، ولن يخطئ الإدراك فيها توافر عناصر البنية الروائية ، من الزمان المحدد باليوم والساعة : رمضان ، ليلة القدر من عام ١٣٧٩ للهجرة ، أما رحلة العزي محمود إلى السماء ، وتجوله ما بين الجنة والنار في «الأزمان» أو في زمان غير محدد بعلامات الزمن الأرضي ، فهي أشبه برحلة الشاب الإيرلندي «بلوم» في رواية جيمس جويس الشهيرة : «يوليسيس» أو «عوليس» ، فعبر تسكعه في شوارع دبلن يوما أو بعض يوم استجمع من المشاعر والأفكار والتداعيات ، والوقائع ، والصور المبهرة ، والأحلام ، ما يكشف طوايا عمره كله .

أما المكان فإنه يتحرك في موازاة متقنة مع الزمان . حين كان الزمان أرضيا كانت الحركة في المكان محسوبة بالاستطاعة الواقعية ، فحرك العزى من الجامع الأزهر إلى مسجد الحسين ، وحين صعد بفعل التنويم المغناطيسي متحررا من الزمان ، فإنه تحرر في ذات اللحظة من المكان الواقعي ، لينطلق بين الجنة والأعراف والجحيم ، وطبقات من الجو بين هذا وذاك ، وكان دائم التفكير في وطنه ، ولكنه لم يشاهده ، وإنما تمت المشاهدة من خلال الشهداء الذين غادروا الزمان والمكان معا .

وفي الرواية بطل مستمر ، هو هذا العزي محمود ، وهو مثل بطل رواية اليوميات والمذكرات وكتب الرحلة ، ترتبط به الأحداث ، ويشارك في كل ما

يجري ، بل تروى الأشياء كما تبدو له . وطالما كان العزي على أرضنا محكوما بواقعنا كانت أمنياته في نطاق الممكن : أن يصدق الناس أن على خريطة العالم بلدا مأهولا فيه بشر وبطولات وشهداء ، اسمه «واق الواق» ، أما وقد تحرر من الزمان والمكان ، وأصبح روحا متحررا ، فقد تحررت أمنياته من حدود الواقع وأثقاله ، وراح يتداخل ويتمنى ويراقب ويصور ويقول شعرا ويقابل كل «أموات» العصور . . إلخ .

وعنصر التشويق في هذه الرواية يؤدي دوره بمهارة ، وهو يتجاوز هذا الإطار الخيالي العام إلى رسم مشاهد وحَبْك مواقف غاية في سمو الخيال وطرافة التصور ، فعلى الرغم من أن الكاتب استخدم لغة المنشورات والبيانات وإلقاء الدروس واستخلاص النتائج ، مما كان يهدد العمل بالتفسخ والجمود ، فإنه كان يعرف متى يتحرك ، ويغير المشهد كليا ، ويخفى أشخاصا ويبرز أضدادهم ، وكأنه مخرج مسرحي متمرس ، أو كاتب سيناريو يعرف لغة الكاميرا ويتحسب ملل المشاهد .

لقد راوح أسلوب الرواية بين الوصف والتحليل والحوار ، واستخدم الحلم ، وهاجس اليقظة ، والمصادفة ، والمغالطة ، والأقنعة ، وتداخل الأزمنة . ولجأ إلى أسلوب المحاكمات ، وعقد المؤتمرات ، واللقاءات المنفردة ، والمجادلات ، والتحكيم ، بحيث قضى على احتمالات الفتور رغم امتداد حديث السياسة وتغلب النزعة التعليمية في مواقف كثيرة .

إن عناصر التشويق في هذه الرواية تستدعي اهتماما خاصا ، لنرى كيف زاوج الزبيري بين ربط عمله الفني بالأرض ، أرض الوطن غالبا وأرض الله الواسعة أحيانا ، والتحليق بين مناظر ومواقف وأحداث تنتمي إلى عالم غير أرضي في صوره وحدود إدراكه ومطالبه وتعابيره ، وكيف وظّف رغبته في التعليم (وقد شغل منصب وزير التعليم في المدة القصيرة التي عمل بالحكومة) لتؤدي دوره السياسي ، وكيف مزج التعليم والسياسة معا في بنية روائية ، حققت أهم شرائط الرواية الجيدة . ويدخل في هذا النطاق التشويقي رعاية المحاذير وتجنب الصدام مع القارئ المتوقع ، وهو القارئ اليمني قبل غيره ، وهو المقصد في التنوير

السياسي ، إن البدء من مسجد الحسين في ليلة مباركة لم يتم اعتباطا ، وكذلك أن محكمة الله يرأسها الإمام علي (كرم الله وجهه) ويقوم بدور الادعاء العام فيها الإمام زيد ، فإذا عقدت محكمة (سماوية) للنظر في قضية حب فإن رئاستها وعضويتها تكون للنساء خاصة ، وتقوم أسماء بنت أبي بكر برئاستها ، أما أعضاؤها الثلاث فهن رابعة العدوية ، وليلى العامرية ، وغزالة زوجة شبيب الخارجي الثائر !!

تبدأ نزعة التعليم في الرواية بلقاء العزي محمود بزعماء النهضة العربية الحديثة ، في مستواها الفكري : الأفغاني ومحمد عبده والكواكبي ، ثم الفضيل الورتلاني . وبعد إرساء الأساس النظري لعقيدته السياسية يبدأ رحلة الكشف عن مثالب الإمامة ، مؤسسا نقده - مرة أخرى - على الأساس الفقهي التاريخي الذي اعتمدته قبائل همدان قديما في استقبالها للإمام الهادي ومبايعته إماما ، وذلك ليبين لقارئه أن هذه البيعة مرهونة في نفاذها بالتزام شروطها من الطرفين ، وهذا لم يتحقق من جانب الأئمة . هكذا سلّط نيران غضبه على الحكم الإمامي الذي يحارب القبيلة بالقبيلة ، ثم العائلة بالعائلة ، ثم يتجه إلى المفكرين ليهدم صورتهم عند الناس حتى ليشيع عن بعضهم أنه يدعو إلى اختصار القرآن !! ويمضي في حملته على نظام الإمامة فيرفض المجد المرتكن إلى السلالة ، ويرفض قسمة البلاد بين هاشمية وقحطانية ، وينكر أن يكون الشرف وراثة ، فآل البيت شرفهم في أخلاقهم (ص ١٩٨ ، ٢٠٠) ويقرر أن العصر لا يحتمل الإمامة (ص ٢٧٧) ، ويدحض ادعاء أن الحاكم يجب أن يطاع ، ويجعل هذا الدحض على لسان الإمام علي ، لأنه إذا كانت طاعة الحاكم واجبة ، فلماذا ثار الحسين على يزيد؟ (ص ٢٦٤) وينتهي إلى أن «الوشاح يا جنّاه» لا تتوافر فيه شروط الخلافة الدينية ، ولا شروط الحكم الحديث (ص ٢٦٦)[٢٣] .

أما الخط الموازي للحملة على نظام الإمامة فهو الكشف عن صفحات مجهولة من كفاح الشعب وتضحياته ، والمظالم التي أنزلها آل حميد الدين به (مسندة إلى العماد ، أو الوشاح يا جنّاه بالطبع) فيذكر كيف حرق مجهول باب صنعاء فقطع الإمام أيدي ستين طفلا (ص ١١٣) وقطع ألفي رأس (ص ١١٤) وحملوا الولد

الطفل أو الصبي على أن يبصق على جثة أبيه ، وأغروا المرأة أن تنقلب على مبادئ زوجها بعد مصرعه رغبة في الحصول على تعويض مادي ، حتى لقد قرر مجمع الشهداء أن المرأة التي لا تلتزم بمبادئ زوجها الشهيد مطلقة (ص ١٩١) . وهذا الخط الشعبي يبلغ أقصى تأثيره حين يتوقف عند اليوم الأخير في حياة الثائر الشهيد ، وكيفية القضاء عليه . وتتوسع نزعة التعليم لطرح مصطلحات سياسية وتقديم أمثلة من واقع أمم بعيدة . فهو يستنكر الشقاق بين القبائل وأهل المدن لأنه يرى أن سكان المدن أصلهم من القبائل (ص ١٤٨) وفي لقاءات العالم الآخر يسأل أحدهم : ماذا تعنون بكلمة «الأحرار»؟ (ص ٢٠٠) وإذ تصبح وحدة اليمن ، ثم الوحدة العربية هي الشاغل ، هي السؤال ، فإنه يقرر أن الديمقراطية هي الجواب (ص ٢٨٢) .

هذه بعض المحاور والمسائل التي شكلت الجانب التعليمي في «مأساة واق الواق» ومنحت الرواية نكهتها الخاصة ، وكما رأينا فإن التعليم كله اتجه إلى الأمور السياسية إلا في النادر ، وهذا الجانب لا شأن له باليوتوبيا لأنه لا يقدم حلولا مثالية ، أو قيما مطلقة ، إنه يحتكم إلى تجارب ماثلة كأن يقدم «أمريكا» مثلا للدولة التي ينتمي أهلها لأخلاط من الأعراق والسلالات ، لم تتعايش إلا لقرنين أو ثلاثة ، ومع هذا توحدت وتوطدت ، بل يذكر أن قائد جيوشها ، ثم رئيسها لفترتين ، وهو ايزنهاور ، من أصل ألماني (ص ١١٦) .

على أن هذا الجانب التعليمي ليس هو الذي يحدد قيمة الرواية ، أو - بعبارة أخرى - يهبط بقيمتها أو يرفعها حسب ما يعلم . والمهم أن المسائل التي سيقت - ولا نقول أقحمت - من أجل التعليم وتحقيق الهدف التنويري قد أدمجت بدرجة متقبلة في السياق الذي اصطنعه الكاتب واتخذه وسيلة لملاقاة أعداد كبيرة ، مختلفة من البشر ، ولهذا فإننا نستبعده من أسس التقويم ، بمعنى أننا لا نناقش تلك المسائل مناقشة علمية أو عقلية ، ولا نعرضها على التوثيق التاريخي ، إذ لا يعنينا منها غير تناغمها مع تموجات الحبكة ما بين البداية والنهاية .

ونعيد قراءة «مأساة واق الواق» من زاوية الشعر ، والرواية (سليلة الملحمة) في صميمها شعر وإن كتبت ، أو شرطوا أن تكتب - نثرا . فإذا كانت مفارقة للواقع

بضـــرورة موضوعها ، فإنها لا تملك إلا أن تكون شعرا ، وقد تجسدت شعرية هـــذه الروايـــة في تشكيل الصورة البيانية وغير البيانية ، وهذا الجانب يستحق قدرا من العناية .

إن منطلق الرواية مؤسس على الواقع . شاب ينتمي إلى بلاد لم يسمع بها أحد يريد أن يقنعنا بأن بلاده ليست وهما ، وفي سبيل هذا يفكر في تحضير الأرواح بالسلة ، كما دعا أنيس منصور في كتابه : حول العالم في ٢٠٠ يوم (ص ٣٣) غير أنه يقبل مخاطرة التنويم المغناطيسي ومن ثم ينفتح باب الصور ، التي تنهمر منذ الصعود في مرحلته الأولى حتى الهبوط الأخير . أما الصورة الشاملة فإنه ينتقل من مستوى في التنويم صنعه المنوم في المسجد إلى مستوى أعمق حين تمر الحورية بمجدافها على روح العزى محمود «فإذا بهذه الروح تدخل مرحلة ثانية في التنويم أعمق غورا ، وأشد شفافية وتساميا»[٢٤] ، وحين تهتز ثقته بوجوده ، بل بوجود بلاده ، يفكر في الانتحار ، ويعجز (يتم هذا بتصوير فني نادر) وهنا يتقرر تنويمه إلى المرحلة الثالثة من مراحل الصفاء الروحي • ص ٥٨) إن هذا التراتب يستدعي إلى الذاكرة رحلة المعراج بين السماوات ، كما يستدعي مراتب مقامات الصوفية ، ودرجات المكاشفة . أما محاولة الانتحار في الجنة فإن الطرافة تبدأ من صدام النقائض (جنة/ انتحار) ومن ثم تبنى صور المشهد على التلاؤم . «وخطرت لي فكرة ! لماذا لا أنتحر وأخلص نفسي من هذا العذاب؟ ولكن كيف؟ فليس عندي سلاح ولا سموم ولا حبل أشنق به نفسي . ثم حانت مني التفاتة إلى ما حولنا فإذا نحن على قمة جبل أخضر كأنه الزبرجد ، وعلى حافة الهاوية منه في القرار السحيق أنهار بيضاء تجري ، فهممت بالانفلات من جماعتي إلى حافة الهاوية لأقذف بنفسي ، ثم تذكرت أنني الآن لست إلا روحا ، ولعل الروح لا تموت بالسقوط من المرتفعات ، ولكني أخيرا صممت على المحاولة ، ووجدتني أقفز من الحافة وأهوى ، وما هي إلا لحظات ، فإذا القرارات السحيقة لا تجذبني ، وإذا أنا كالهباءة الحائرة في أشعة الشمس ، ولكني وجدت القدرة على التحرك في الهواء كأنني ملاك ، فلم يرقني هذا ، لأني فشلت دون الغاية التي أبغيها ، وبينما أنا في هذا ، وإذا بواحد من الجماعة يطير ورائي ويمسك بي كالعصفور ، وهو يضحك ، ويلاطفني ، ويتأوه»[٢٥] .

تقوم اللغة الرصينة المدمجة في روح المشهد بدورها في تأصيل الإحساس بصدق ما تصف ، فليس فيها ابتسار أو عجلة أو مبالغة . ونستطيع ـ دون أن نشعر برتابة التكرار ، أن نشير إلى صورة النار (ص ٦٤) ومشهد تعذيب خونة المعممين والقضاة (ص ٩٤) وعاهل الفئران الأكبر (ص ١٢٣) والطريقة التي عذب بها العماد وهيئته بعد دخول آلة العذاب (ص ١٣٥) وإذا كانت مشاهد التعذيب بطبيعتها تقوم على مسخ الكائنات ، ومن هذه المناقضة تدخل في باب الشعر ، فإن مشاهد الجمال لم تقل في شعريتها عن ذلك ، ولكن من باب الطرافة وإطلاق عنان التخيل ، وقد لا ينقصها إيقاع الشعر ولغته المجازية ، كما في وصف هذا الموكب السماوي وقد ركب الشهداء ، وركب العزي معهم ، عددا من الجياد «فانطلق الجميع في سرب مجنح ، يحلق في أجواء الفراديس العطرة ، لا يؤذي المحلق فيها شمس ولا رياح ولا برد ولا ظلام ، وإنما هي خضرة قدسية ، وألوان سحرية ، ومناظر عبقرية ، تشبه أن تكون شعرا إلهيا ، أو صهباء تحولت إلى فضاء ، فكل شيء يتنفس فيه تطير به النشوة وتحلق ، في غير حاجة إلى جياد ولا أجنحة ، وكان يبدو أن الجياد نفسها إنما تطير بفعل النشوة ، وأن أجنحة الجياد لم تكن غير رياش مدللة ظمأى . . لا تصنع شيئا غير أن تعبّ من نشوة الفردوس ، وأن تتمدد على هذا الفراش الوثير من الفضاء السحري»[٢٦] .

هناك صور أخرى لا تقل طرافة واستهواء من تلك الصورة للخيل المجنحة ، كالفواكه التي تؤكل ، والفواكه التي تعشق إذ تتخذ نساء الجنة من ثمراتها سكنا (ص ١٥٤) ومحكمة الحب التي تتصدرها حديقة وتحضرها الطيور لأنها مخلوقات واعية وبخاصة في شؤون العلاقات الجنسية «إنها تفخر على الآدميين بأن الـله أطلق سراح قلوبها من قيود الشرائع والأديان ، لتتخير ما تشاء من ألوان الحب المقدس ، ليس في الجنة فحسب ، بل وفي الدنيا أيضا»[٢٧] ، على أن يصادف مطعما جويا سابحا في الفضاء يتخذه العشاق خلوة للحديث (ص ٢١٠) .

وفي أكثر من مرة يختار الكاتب اللحظة التي يتوقف عندها ويغير المشهد كلية ، وقد أشرنا إلى توفر هذه المقدرة لدى الزبيري ، فكان من مبتكراته أن يأتيه

نداء وهو في روعة تنعمه بالجنة : «أنت مطلوب من السلطات العليا في جهنم»[٢٨] ، وأن تتحاور جماجم الأئمة (ص ١١٢) ، ومقابر المدن (ص ٢١٢) وأن تطول محاورة صنعاء (ص ٢١٤) وأن نلقى أم آل أبي الدنيا وقد صارت شابة لبلائها في الجهاد (ص ١٥٩) وأن تحدث فتنة بسبب جمالها في الجنة (ص ١٨٢) وأن تثار تساؤلات فقهية غاية في الطرافة بسبب هذه الحسناء السماوية (ص ١٨٣)[٢٩] .

هذه بعض الصور المفردة تترادف في سياق تشويقي ، وجو يشق طريقه بين المألوف والغرائبي فلا يغيب أصل القضية ، ولا تتجمد في ثوب العقلانية . أما نزعة السخر والتهكم ، تلك التي لمسناها في شعره ، فإنها تسود في هذه الرواية أيضا ، وهي المسؤولة عن إخراجها من جو الميلودراما الكابي ، إلى الكوميديا السوداء ، وهذا السخر يبدو في تصورات ذهنية ، كما يتجسد في صور ، في البدء يظن واق الواق ، إذ لم يجد أحدا يعرفها ، ولا حتى في الجنة ، أنها متحف لحفريات بشرية ، أو أنها تمثل حلقة مفقودة من التطور البشري ، وينسحب ضياع اليقين على حقيقته الذاتية ، وإذ يستعيد الطباع البشرية لمن عرف من الشهداء ، فإذا هم في الجنة ـ أو على الأقل في الأعراف ـ يملكون ذات الطباع (ص ٦٠) وتدار أمور الجنة كما تدار شؤون الحياة (ص ٦٠) وهو إذ يفاجئه طلب الحضور إلى جهنم ، وهو في الجنة ، فإنه لا يهتز لاستدعائه لأن هموم الوطن هي جهنم (ص ٨٣) وهناك لا يحتمل الحرارة والدخان ، فينادي صاحبه : اسعفني بالأوكسجين (ص ٨٦) ويلقى هناك لجنة لابتكار وسائل تعذيب جديدة (ص ٨٧) يتظلم منها المعذبون مطالبين بتطبيق اتفاقية جنيف وحقوق الإنسان (ص ٨٩) وفي جهنم يمارس الجواسيس الدنيويون عملهم التجسسي (ص ١٠٣) وعملاء الإمام من الصحفيين ينشرون عن تعذيب الإمام : «العماد يلاقي اهتماما كبيرا في دوائر جهنم» (ص ١٢٠) وفي رأيهم أن الشعب لا يستطيع أن يحكم نفسه بنفسه ، لكنه يستطيع أن ينهب نفسه بنفسه (ص ١١٩) . وها هي ذي طريقة أبي العلاء المعري تتنفس في هذا المحور الساخر أكثر مما يمكن أن يحدث في توليد الصور أو اصطناع المواقف . إنه يلقى في الجنة الشهيد المسمري

الذي يطارحه الشعر بصوت عذب لم يكن له في الدنيا ، وبوجه جميل لم يكن له منه نصيب قبل . فيقول للعزي محمود : «ألا ترى أن صوتي أحسن مما كنت تسمعه مني في رواق الأزهر؟ والشعر؟ ألا تراني اليوم أشعر مني بالأمس؟ أتستطيع أن تبارزني في الشعر أو في إنشاد الشعر . كلا ، ولا تظنني يا صديقي مغرورا ، فقد احتاج الأمر مني لكي أملك هذا الصوت أن يقطع رأسي ، وتتجمع معجزات الجنة كي تعيد النظر في بنائي ، وتكوين كل ذرة في كياني ، على قواعد الفنون الجميلة في الجنة . . ألا ترى أني قد أرهقت ملكوت الله عسرا في سبيل تجميل صوتي؟»[٣٠] .

إن نزعة السخر في «مأساة واق الواق» ، كما أنها مستند إخراجها من الغنائية والعدمية إلى حد كبير ، فإنها التي ربطتها إلى الفلسفة ، والإنسانية أيضا .

ثالثا: عبدالله الخليلي

ويثير شعر عبدالله الخليلي عدة مسائل تتصل بشخصه ، كما تتصل بفنه الشعري ، وهذا الجانب الأخير هو الذي نعنى به ، ولا نعيد القول في نزعته المحافظة ، وتطلعه إلى التجديد ، ومجاراته لما يرى أن موهبته تعينه عليه من دعوات المجددين . وأول ما نثيره ما يتصل بشعره الصوفي ، فقد بدأ ديوانه بما أطلق عليه : «في السلوك والتصوف» وفي هذا المجال نظم أسماء الله الحسنى ، واستخدم بعض اصطلاحات المتصوفة ، وبعض مقامات التصوف ودرجات المشاهدة ، كأن يقول مقاربا طريقة شعراء الصوفية :

أيها الحائر الذي تاه في
تخييله لست للحقيقة أهلا
إن أهل الحقيقة الرجل الصلب
الذي لا يحار في الأمر عقلا
والذي يركب الحقيقة أو عارا
إلى أن يرى الحقيقة سهلا

ويناجي الحبيب في حضرة القرب
ولو كانت المواطئ نصلا
ويروض الغرام شهما كميا
ويعاني الهوى كما شاء فحلا[٣١]

إنه يتحدث عن السالكين ، والواصلين ، والسكارى ، وقتيل الغرام الشهيد ، والتخلي ، والتحلي ، والحقيقة الباطنة ، وما إلى ذلك من مصطلحات تدور في كتب التصوف وعند شعرائه ، بل يرفع ضراعات لله سبحانه مستخدما مراتب الخدمة في الحضرة ، حيث يقول :

وأعشني عبدا على الباب للخد
مة دهري لا أنزع الإحراما
فإذا لم أكن لذلك أهلا
فعلى الباب سائلا إنعاما
وإذا كنت غير أهل لذيا
ك وهذا ، فذاهلا قد هاما
وإذا لم أكن ولست بأهل
فكمن يحتسي المنى أوهاما
وإذا لم أكن وحاشاك ربي
فسجينا في همه يترامى[٣٢]

ومثل هذا كثير في ديوان الخليلي ، وهو مجال طيب لعرض قدراته على اقتناص الألفاظ المهجورة ، والمعاني الغامضة ، والاستعارات المركبة ، ولكننا نرى أن هذا الضرب من الشعر هو أحد المهارات التي رأى الشاعر أنه مقتدر عليها ، وأنه يفتح بابا من النادر أن يهتم به شعراء العصر الحديث المغرق في ماديته ، والمغرقون في الانشغال بذواتهم ، وهذا الذي نراه لا شأن له بشخص الشاعر أو

التطرق إلى موقفه الاعتقادي والسلوكي ، فنحن لا نضع هذا الشعر في إطار السلوك والتصوف كما أراد الشاعر أو أحب ، وإنما هو شعر ديني ، يجنح إلى نظم الأدعية ، وتدبيج الضراعات ، ولكنه لا ينتهي إلى موقف صوفي من الخالق جل وعلا ، أو من الكون ، أو من الناس ، والمجتمع ، بل لعلنا نجد في ديوانه ما يناقض «الصوفية» جملة وتفصيلا ، فهو في مجال الحكمة يكتب تحت عنوان «ضالة المؤمن»(٣٣) :

وجانب سبيل الهوى فالهوى
هوان ، وكم عض عن نابه

وهذا المعنى يقارب طريقة الصوفية ، لكنه لا يلبث أن يقدم نوعا آخر من النصائح العملية التي تناقض ما دعا إليه أولا :

وصاحب من الدهر أقطابه
لتصبح من بعض أقطابه
وسابق إلى العز فرسانه
وبزّ به يدَ غلابه
وصانع زمانك أن تُبتلى
بما قد تراك ستبلى به

ويستمر سيل النصائح العملية التي هي بطبيعتها مستخلصة من معاناة الحياة الاجتماعية ، فهي بالضرورة مناقضة لنصائح الصوفية ، أو ثوابتها السلوكية القائمة على اعتزال الحياة والزهد في كافة مظاهرها(٣٤) . كما أن في شعره دعوة ملحة إلى إعمال العقل ، بل إنه يرى أن الإيمان بالله إنما يتم بتوهج العقل ، وفي هذا إغفال لدور القلب والحدس الذي أقام عليه الصوفية أساس معارفهم اللدنية(٣٥) فإذا استعدنا غزلياته (ص ٣٦٧ مثلا) ورأيه في الحب ، تأكد لنا أن

مفــــهوم الشعر عند الخليلي أن الشاعر لا يــستحق صفته حتى يبدع في مختلف فنونه .

المسألة الثانية التي تستحق أن تثار هنا هو تلك المنظومات القصصية التي استأثرت بأحد مجالات الديوان ، ثم استقلت بديوان كامل بعنوان : «على ركاب الجمهور» ، وقد اهتم بشعره القصصي عبداللطيف عبدالحليم ، في كتابه «في الشعر العماني المعاصر» ، وهو يقر للشاعر بالقدرة الفائقة على النظم ، غير أنه يرى أن النزعة الفقهية تقيد انطلاق خياله وحرية تصوره ، وينسحب هذا الحكم العام على ديوانه القصصي الذي نحن بصدد الحديث عنه ، فقصصه كما يقول أبوهمام لا تنأى عن غاية تأديبية واضحة ، وهي امتداد للقصة الشعرية في ديوان العرب ، غير أن الشاعر لم يمنح شخصياته وجودا مستقلا ، فضلا عن إسهابه في المقدمات التي لا تنمو بها الأحداث القصصية . أما أحمد درويش فقد كتب مقدمة الديوان القصصي : «على ركاب الجمهور» وقدم لتوصيفه الفني لهذه القصائد القصصية ببعض الأحكام العامة عن شعر الخليلي وشخصه ، فهو «واحد من أئمة المحافظين وشيوخهم» ، وأنه بمجاراته لمنازع التجديد ومناقشة قضاياه إنما يدلل على حيوية العلاقة بتأسيس ثقافة شعرية متميزة في عمان ، وبعد أن يناقش بعض دعواته في المجال العروضي ينتهي إلى شعره القصصي فيكشف عن صلة الانتساب إلى القصص التراثي ، وأن الشاعر في اختياره لقصص تقوم على حدث تاريخي يعمد إلى المزج بين الشخصيات الحقيقية ، المعروفة بأسمائها ومواقفها ، وبين شخصيات متخيلة ومواقف متخيلة ، تساعده على لوصول إلى الهدف الفني الذي يتوخاه ، ثم يكشف مرة أخرى ـ في تلك المقدمة الضافية ـ عن توازن بين مطالب اللغة كما تستدعيها شاعرية الخليلي ، ومطالب القص . كما يستثيرها خياله ، فقد «استطاع الخليلي في كثير من مقاطع قصائده القصصية أن يحافظ على مستوى اللغة الشعرية دون أن يفقد خيط العنصر القصصي»[٣٧] . ونستطيع أن نجمل ما طرحه أحمد درويش كخصائص للشعر القصصي عند الخليلي أنه :

١ ـ أسس في الشعر العماني القصيدة القصصية الدرامية .

٢ ـ وأنه حمّلها القدرة على تعدد الأصوات .
٣ ـ وأنه قدّم حكايات التراث في صورة عصرية .
٤ ـ وأنه حافظ على إيقاع القصيدة التراثية ، وقارب إيقاع القصيدة الحديثة .
٥ ـ وأنه اهتم بالصورة الشعرية الكاشفة .

وأخيرا فإننا نشير إلى مسألة ثالثة ، وهي وضوح ظاهرة التكرار في شعر الخليلي ، وهي من الاتساع والانتشار بدرجة تجعله يخرج من تكرار إلى تكرار ، ونقدم أمثلة لهذا :

١ ـ يبدأ بيت بصيغة : «إن كان» ثم يعقبه عشرة أبيات تبدأ بـ «أو كان» : ص ٧٨ .

٢ ـ تبدأ ستة أبيات بكلمة «روض» : ص ٧٩ تعقبها أربعة أبيات تبدأ بكلمة «يا خير من» . . ثم أربعة أخرى تبدأ بكلمة «منّى» : ص ٨٠ .

٣ ـ وقد ينطوي التكرار على قدر من التنويع ، كما نجد في صفحة ١٠٨ و١٠٩ .

فقد تكررت : «إلى عالم» ست مرات متتابعة ، أعقبتها : إلى معشر ، ثلاث مرات ، ثم : لكم سيرة ـ لكم أسوة ـ لكم من مقام ، ومن بعدها : «أولى الحق» مكررة خمس مرات . .

ولا نريد أن نستطرد في هذه المسألة ، فهي واضحة ، واسعة الانتشار ، وهي تمثل نوعا من الاسترسال ، وتحقق غاية نغمية كان الشاعر حريصا عليها .

وقد نصادف ما يصدم هذه الظاهرة التكرارية من الاحتفاء بعنصر التصوير ، الذي يصل إلى الاستعارة الغامضة ، بل المستحيلة ، على مذهب أبي تمام .

إن تفنن الخليلي في التصوير يستحق عناية خاصة ، وقد تشعبت فيه طرائقه وتدرجت صوره دقة وامتدادا . قد يراعى «العصرية» في بعض هذه الصور ، كقوله عن ناشد الحرية :

أنت كالعصفور في دمه
أنت مثل الطفل في وسنه[٣٨]

وفي حرصه على هذه العصرية قد تتسطح الصورة :

فـــالعـــبي في الحـــيـــاة دور مـــجـــدّ
واكـــسـبي سـبـق حلبـة لا تضــاهى(٣٩)

ولكنه يصل إلى الدقة والجمال والخبرة الجديدة حين يقول :

فـــتـــرى النســـيب يرق فـــيـــه ندى
كـــالماء جـــوهر لونه الصـــخـــر(٤٠)

وقد تأخذ الصور نسقا تراكميا كما في هذين البيتين :

هـاجس كـــالمهند المخـــضـــوب
كـــالصـــواريخ كـــالصـــراخ الرهيب
كـــالمنايا كـــالدهر كـــالذعـــر يســـري
في النهى كـــالقـضـاء بين الخطوب(٤١)

وهذا النهج التراكمي يقربه من أبي تمام في ابتداع الصور صعبة التخييل ، كأن يبتدع هذه الاستعارة :

فلمـــا صـــدعنا ريشـــة الليل بالســـرى
وجـــرنا على الظلمـــاء وهي حـــقـــود(٤٢)

إلى أن يقول :

يقلب طرف الوهم في وجه نعسان (ص ١١٥)

الهول يطمى عبابه سويداء قلب الرعب (ص ١١٦)
غداة امتطى كسرى من الشر ظهره (ص ١٢٢)
فهرّ عن أشداق مكر ساطيا (ص ١٢٩)
هرّت عليه كلاب الوهم فانقلبا (ص ١٦٦)
ويمتري الفكر ضرعا زاكي الحلب (ص ٢٧٧)
وأحمله على قتب المنايا (ص ٣٦٢)

فهذا المستوى من تشخيص المجرد لم يصطنعه أحد قبل أبي تمام ، ولا جرؤ أحد على التوسع فيه بعده .

هوامش الفصل الرابع

١ ـ الفوارد : جمع فارد ، والفارد : المنفرد ، وفي المعجم الوسيط : يقال ثور فارد : منفرد عن القطيع ، ويقال : شجرة فارد أو فاردة : متنحية عن سائر الشجر ، والفارد من السكر أجوده وأشده بياضا ، والفوارد من الإبل : التي لا تشبهها فحول .

٢ ـ نفضل أن نعطي فكرة موجزة عن هذه المقالة التي سبقت الإشارة إليها ، وهي بعنوان : «الاحتفال والمصادفة . . من نص القصيدة إلى نص المسرح . . دراسة في تجربة الشاعر عبدالرحمن المعاودة المسرحية :

يبدأ الباحث دراسته من مسلمة أن جميع المسرحيات مفقودة النص ، وأن الشاعر نفسه لا يذكر عنها شيئا ، ويقرر أنه لا يصح أن نسلم بما يتوافر من إشارات أو معلومات أتت عليها (! !) الكتابات السابقة ، «لأنها لم تستند ـ إطلاقا ـ على نموذج مسرحي صريح ، ولا على وثيقة تاريخية مؤكدة» . مع هذا فإنه يبدأ دراسته في غياب هذه النصوص ذاتها .

ويصف الباحث دراسته هذه بأنها «تستهدف جلاء فكرة المسرح عند عبدالرحمن المعاودة ونعني بهذه الفكرة الكيان المسرحي الذي يشكل نموذجا فنيا لحالة اجتماعية شاملة أو لظرف تاريخي عام . إن هذا الكيان هو نفسه الطاقة الدرامية المحددة في فعل نابع من الشعور الجمعي لمجتمع البحرين والخليج العربي في سنوات العقد الرابع والخامس من هذا القرن» .

ومع التسليم بأهمية الدراسة الاستنتاجية التي مارست افتراضاتها بذكاء على أنها حقائق ، فإننا نرى من واجبنا مناقشة هذه الإشارات . إن المسرح يكون حالة اجتماعية إذا كان ابتكارا صنعته البيئة نابعا من الشعور الجمعي ، وليس شكلا مستعارا ، وصبغا على قشرة . وليست البحرين (أو الخليج) قد انفردت بأن تكون بداية علاقتها بالمسرح هي الالتفات إلى التاريخ ، ونظرة سريعة إلى مسرح أبي خليل القباني ، وسلامة حجازي ، وحتى مارون النقاش تدل على أنها طبيعة البدايات ، وأنها رخصة اكتساب الشرعية ، ولا علاقة لها بالشعور الجمعي . ولست أجد إمكانية جلاء فكرة المسرح عند المعاودة في غياب النصوص ذاتها ، ولا فكرة الحالة

الاجتماعية دون وجود شواهد متعددة يقبلها الإحصاء في مقالات وتعليقات وأرقام عن عدد المترددين على المسرح وعدد ليالي العرض . . إلخ . أما إذا كانت القضية برمتها مجموعة من الأناشيد الحوارية ألقاها تلاميذ في مدرسة للصبيان لمرة واحدة ، فإن المنهج العلمي لا يتردد في التوقف عن قبول أية نتائج تترتب على استبصار الحالة ، مهما كانت النتائج ذات إغراء .

هذا عن الأساس الذي قامت عليه الدراسة ، أما تفاصيلها فقد توصلت إلى أن اتخذت من قصيدة المناسبة مدخلا لطرح أسس احتمالية لبناء فكرة مسرحية ، وقد أدت الخطوة الأولى (مناقشة قصيدة المناسبة نقديا) إلى إضافات طيبة في التعريف بفن المعاودة الشعري ، رغم التسليم بالتقريرية والخطابية والتكرار في تلك القصائد إن تحديد العناصر الخمسة : مناسبة الاحتفال ، ومصادمة الحاضر بالماضي ، واللواذ بالماضي ، ونبرة الحكمة ، والعناية باستخلاص الدرس الأخلاقي ، ليست وقفا على شعر المناسبات عند المعاودة ، وبإمكانها أن تعيد تشكيل فكرة النقد الحديث عن شعر المناسبات . وهذه الإضافة للباحث جديرة بالاعتبار .

٣ ـ ديوان المعاودة : ص ٢٤ والطبعة الأولى من هذا الديوان نشرت عام ١٩٤٢ .

٤ ـ الطغرائي هو الحسين بن علي الأصبهاني ، الشاعر ، صاحب «لامية العجم» الشهيرة ، عاش بين عامي ٤٥٥ ـ ٥١٣هـ وارتقى من الكتابة إلى الوزارة في عصر السلاجقة ، وقتل سياسة بعد أن ألصقت به تهمة الزندقة ، كما حدث مع الحلاج من قبل (في بعض الأقوال) .

ومدح الأمراء بأنهم الطغراء ، أي في أعلى وأبهى مكان ، في حين يصطف الآخرون متشابهين في سطور الصحيفة نجده في شعر عبدالله الخليلي أيضا ، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك .

٥ ـ أشار أحمد شوقي إلى هذا في مقدمة الطبعة الأولى (الجزء الأول) من ديوانه ، تلك التي حذفها بعد ذلك ، ووضع مقدمة هيكل باشا مكانها ، واحتفظ لنا بها محمد صبري (السربوني) في «الشوقيات المجهولة» . أما قصص شوقي للأطفال ، فهي في الجزء الرابع من «الشوقيات» ، ذلك الجزء الذي جمع ونشر بعد رحيل أمير الشعراء ، بعناية محمد سعيد العريان .

٦ ـ ديوان خالد الفرج : ص ١٤٤ .

٧ ـ ديوان خالد الفرج : ص ١٤٥ .

٨ ـ عن غلطة هتلر بمحاربة روسيا (الاتحاد السوفييتي) ومحالفة إيطاليا يقول :

فحاربت شعبا للقتال ممارسا
يفوق سواه عدة وعتادا
وحالفت شعبا كالنعامة قلبه
يطير فؤادا في الوغى فؤادا

لم يستخدم الصورة البيانية في البيت الأول ، فالتعبير عن المعنى مباشر وحاد ، أما البيت الثاني فإن استدعاء التشبيه بالنعامة للتهكم .

٩ ـ ديوان خالد الفرج : ص ١٥٤ ـ وانظر أيضا قصيدته عن تمثال ترومان : ص ٢٩٠ .

١٠ ـ ديوان خالد الفرج : ص ١٧٣ .

١١ ـ ديوان خالد الفرج : ص ١٧٥ .

١٢ ـ ديوان خالد الفرج : ص ١٧٨ .

١٣ ـ ديوان خالد الفرج : ص ١٧٠ .

١٤ ـ إننا نميل إلى التفرقة بين السبق الزمني والريادة ، ونرى أن الخلط بين الوصفين يؤدي إلى أخطاء فنية وتحريفات تقييمية ، فالسبق الزمني يستحق أن يوصف به «الأول» الذي فطن لجديد ، ولكنه لا يكون بالضرورة رائدا ، فالريادة تتجاوز السبق الزمني بأن صاحبها يستمر في تأكيد اكتشافه ، فيظل يبدع ، حتى يؤصل الظاهرة ، بلفت أنظار الآخرين إليها ، فالريادة ليست هبة يخلعها دارسو الأدب أو النقاد على مبدع أو مفكر ، وإنما هي اعتراف طوعي من معاصريه والآتين بعده بأنهم أفادوا من اكتشافه ، وأن محاولته كانت حافزا لهم بأن يفعلوا مثله .

١٥ ـ مدخل القصة القصيرة في الكويت : ص ١٢ .

١٦ ـ انظر تفاصيل الدراسة النقدية لقصة منيرة : مدخل القصة القصيرة في الكويت : ص ١٤ ـ ٢٤ : الناشر دار العروبة ، الكويت ١٩٩٣ .

١٧ ـ مدخل القصة القصيرة في الكويت : ص ٢٥ .

١٨ ـ ديوان ثورة الشعر : ص ٥٨ ـ ولم يضع الزبيري لبعض قصائده ـ ومنها هذه القصيدة ـ عناوين ، ويذكر في هامش الصفحة تفسير للمطلع ، إذ كان التوقيع الرسمي للإمام أحمد (أحمد الله) ويرى الشاعر أن هذه الصياغة (تورية) ، فالمعلن جملة فعلية تعني حمد الله ، والمورّعنه جملة اسمية معناها أن أحمد هو الله (سبحانه وتعالى) ! !

١٩ ـ ديوان ثورة الشعر : ص ٦٨ .

٢٠ ـ ديوان ثورة الشعر : ص ٧٧ .

٢١ ـ الطبعة التي بين أيدينا من «مأساة واق الواق» هي الثانية (الناشر : دار الكلمة ـ صنعاء ١٩٨٥) وقد أشار عبدالستار الحلوجي في كتابه «الزبيري شاعر اليمن» : ص ٧٥ إلى أن «المأساة» ألفت أواخر عام ١٩٦٠ ، ويشير أحمد بن محمد الشامي في كتابه : «من الأدب اليمني» ص ١١٩ إلى نفس التاريخ ، ويضيف إلى أن طبعة القاهرة (الأولى) كانت تمثل قسما من النسخة المتداولة الآن ، ويقول : «وفي ظروف أجبرته على أن يحذف منها فصولا ، وأن يورى باسم «واق الواق» عن «اليمن» ويكنى بالعزي محمود عن نفسه» وباستطاعتنا أن نتذكر مجمل المناخ السياسي السائد عام ١٩٦٠ وعلاقة الجمهورية العربية المتحدة ، بالمملكة المتوكلية وأثر هذا على اللاجئين السياسيين من اليمن إلى مصر ، وما يمكن أن يقوم من حرج أو قيود . على أن التورية عن اليمن مطلب فني وليس بضغوط السياسة ، وكذلك تسميته لنفسه بالعزي ، وقد أرشدنا الحلوجي (هامش ص : ٧٦ أن لقب العزي يطلق في اليمن على كل من اسمه محمد ، وبذلك يكون مفهوما ، وأقرب إلى الفن أيضا ، أن العزي محمود ، في الرواية ، هو نفسه محمد محمود الزبيري . وعبارة الشامي مشكلة إذ يستأنف حديث حذف بعض الفصول فيقول : والفصول المطبوعة منها كما يلي (ص ١١٩) وتدل العناوين وإشارات الأحداث على عدم الحذف ، مما قد يعني أن المحذوف من طبعة القاهرة بعض فقرات من السياق مما يمس بشكل مباشر ومسيء شخص الإمام . ونرى ضرورة الموازنة بين الطبعتين لتحديد مسار الكلام ، وإمكان الإضافة والتعديل في الطبعة الثانية التي نعتمد عليها في هذه الفقرة .

٢٢ ـ كتب هذه المقدمة عبدالحميد إبراهيم ، وهي كلمة عامة واضح من ختامها أنها ألقيت في حفل تذكاري ، ولهذا خلت من التدقيق العلمي .

٢٣ «الوشاح يا جناه» لقب مركب مصنوع رمز به الزبيري للإمام أحمد ، وأصل الوشاح اسم سيّافه الخاص الذي طالما جز الرؤوس ظلما ، ثم انتهى على يد سيده إلى المصير نفسه . أما «يا جناه» فهي عبارة

اخترعها الزبيري مستوحيا سلوك الإمام أحمد الذي كان يروق له أن يتظاهر بالجنون ، أو أن به جنه ، لكي يخشاه الناس ويتجنبون مخالفته . في حين أطلق على الإمام يحيى لقب : العماد .

٢٤ ـ مأساة واق الواق : ص ٥٥ .

٢٥ ـ مأساة واق الواق : ص ٥٨ .

٢٦ ـ مأساة واق الواق : ص ١٥٢ .

٢٧ ـ مأساة واق الواق : ص ١٨٥ .

٢٨ ـ مأساة واق الواق : ص ٨٢ .

٢٩ ـ «منها مثلا : هل شريعة الله السائدة في الحياة الدنيا تطبق في الجنة ، أم أن للجنة شريعتها الخاصة ، أم أنه ليس في الجنة شريعة ما ، وأن أهل الجنة أحرار طلقاء كالطيور والنسائم والزهور المتلاقحة من غصن إلى غصن؟ هل يجوز لأسعد تبع وقد يكون الجد الأعلى لأم الشهداء أن يتزوج بها ، لأنه من آباء همدان الحميرية؟ هل الزوجة في الدنيا يتحتم أن تكون مرتبطة بزوجها حين يجتمعان في الجنة ، أم أن الزوجات المؤمنات لهن الحق كالرجال أن يكون لهن أزواج متعددون بلا نهاية ، ولهن الحق كذلك أن يرفضن الاقتران بأزواجهن في الدنيا» .

مأساة واق الواق : ص ١٨٣ .

ومثل هذا الحوار (المونولوج في شكل الديالوج) يغني فكرة الرواية ويقوي حس التجاذب عبر التناقض بين قوانين الغيب ، وقوانين الشهادة ، ويضفي عليها حيوية وجدة .

٣٠ ـ مأساة واق الواق : ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

٣١ ـ ديوان وحي العبقرية : ص ٥١ .

٣٢ ـ ديوان وحي العبقرية : ص ٥٥ .

٣٣ ـ ديوان وحي العبقرية : ص ٨٧ ، ٨٨ .

٣٤ ـ كأن يقول الخليلي تحت عنوان : الموعظة الحسنة :

وإذا الجهول أباح عرضك شاتما
فاكفف ، وخلّ لسانه يتعثر
أتسبه فيكون قدرك قدره
إن العظيم عن الصغيرة يكبر
فإذا تمادى في السباب ولم تطق
إلا انتقاما فالحسام الأحمر!!

فهذه الموعظة لا يمكن أن تتفق والسلوك الصوفي ، كما أنها ليست حسنة !!

٣٥ ـ مثل قوله :

وأشرب العقل كأسا كله حكم
حتى يفيض بنور الله مشتعلا

ديوان وحي العبقرية : ص ٩٣ .

وانظر أيضا الأبيات : ص ١١٣ ، ١٣٤ حيث يقول :
عصر الصواريخ وأقمار الفضا
وعصر الذرة حياك الحيا
٣٦ـ في الشعر العماني المعاصر : ص ١٣ـ٥٧ .
٣٧ـ على ركاب الجمهور (مقدمة أحمد درويش) : ص ١٣ .
٣٨ـ ديوان وحي العبقرية : ص ٢٠٨ .
٣٩ـ ديوان وحي العبقرية : ص ٢١٥ .
٤٠ـ ديوان وحي العبقرية : ص ٢٨٠ .
٤١ـ ديوان وحي العبقرية : ص ١٧٠ .
٤٢ـ ديوان وحي العبقرية : ص ١٨٠ .

***

المحتوى

صدر ضمن هذه السلسلة